MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 239 2

Aus Natur und Geisteswelt

495

E. Istel

Die moderne Oper

vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883-1923)

Zweite Auflage

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

ML
1705
I89

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen (1898) den Gedanken dienend, auf denen die heute so mächtig entwickelte Volkshochschulbewegung beruht. Sie will jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend. Diesem Bedürfnis können Skizzen im Charakter von „Auszügen" aus großen Lehrbüchern nie entsprechen, denn solche setzen eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten.

In den Dienst dieser Aufgabe haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bände liegen, bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet, bereits in 2. bis 9. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der durch die wirtschaftliche Lage bedingten außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten auch unvermeidbar gewesen ist, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Band „Aus Natur und Geisteswelt" im Verhältnis zu anderen Büchern und insbesondere zu der Verteuerung im allgemeinen wohlfeil.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im Januar 1923. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges, nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis versendet au
der Verlag, Leipzig, Poststr. 3/5

Bisher sind zur Physik und Chemie erschienen:

Physik: Einführung, Grundlagen und Geschichte.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Einführung in die Physik. Von Hofrat Professor Dr. F. Auerbach. 4. Aufl. Mit 71 Figuren. (Bd. 40.)

Experimentalphysik, Gleichgewicht und Bewegung. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. R. Börnstein. Mit 90 Abbildungen. (Bd. 371.)

Einführung in die Relativitätstheorie. Von Dr. W. Bloch. 3., verb. Auflage. Mit 18 Figuren (Bd. 618.)

Moleküle und Atome. Von Prof. Dr. G. Mie. 4. Aufl. Mit 25 Figuren. (Bd. 58.)

Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. 2. Aufl. Mit 2 Figuren. (Bd. 370.)

***Die Naturwissenschaften im Mittelalter** und im Zeitalter des Wiedererwachens der Wissenschaften. Von Direktor Dr. F. Dannemann. (Bd. 605.)

***Die Naturwissenschaften in der Neuzeit.** Von Dir. Dr. F. Dannemann. (Bd. 696.)

Große Physiker. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. 2. Aufl. Mit 6 Bildnissen. (Bd. 324.)

Werdegang der modernen Physik. Von Oberlehrer Dr. H. Keller. Mit 19 Figuren. (Bd. 343.)

Physikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. G. Berndt. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 5.) Geb. M. 2.50. (Teuerungsziffer Januar 23: 600)

Mechanik.

Mechanik. Von Prof. Dr. G. Hamel. 3 Bände. (Bd. 684/86.) I. Grundbegriffe der Mechanik. Mit 38 Fig. im Text. *II. Mechanik der festen Körper. *III. Mechanik der flüssigen und luftförmigen Körper.

Aufgaben aus der techn. Mechanik. Von Prof. R. Schmitt. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 558/559.)
I. Statik und Festigkeitslehre. 150 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlreichen Fig. im Text.
II. Dynamik und Hydraulik. 140 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlr. Figuren im Text.

Statik. Von Baugewerkschuldirektor Gewerbeschultat Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 12 Figuren im Text. (Bd. 828.)

Festigkeitslehre. Von Baugewerksschuldirektor Gewerbeschulr. Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 119 Figuren im Text. (Bd. 829.)

Optik, angewandte Optik und Strahlungserscheinungen.

Das Licht und die Farben. (Einführung in die Optik.) Von Professor Dr. E. Graetz. 5. Auflage. Mit 100 Abbildungen. (Bd. 17.)

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Geh. Regierungs-Rat Professor Dr. R. Börnstein. 3., neubearb. Aufl. von Prof. Dr. E. Regener. Mit 71 Abbildungen. (Bd. 64.)

Die optischen Instrumente. (Lupe, Mikroskop, Fernrohr, photographisches Objektiv und ihnen verwandte Instrumente.) Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 3., vermehrte u. verb. Auflage. Mit 89 Abbildungen im Text. (Bd. 88.)

Das Auge und die Brille. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Das Mikroskop, seine wissenschaftlichen Grundlagen und seine Anwendung. Von Dr. A. Ehringhaus. Mit 75 Abbildungen im Text. (Bd. 678.)

Spektroskopie. Von Dr. E. Grebe. 2. Aufl. Mit 63 Figuren im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Bd. 284.)

Die Kinematographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen. Von Dr. H. Lehmann. 2. Auflage von Dr. W. Merté. Mit 68 zum Teil neuen Abbild. (Bd. 358.)

Die Photographie, ihre wissenschaftlichen Grundlagen u. ihre Anwendung. V. Dipl.-Ing. Dr. O. Prelinger. 2., verb. Aufl. Mit 64 Abbildungen. i. T. (Bd. 414.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit Bildertanhang. (Bd. 410.)

Die Röntgenstrahlen und ihre Anwendung. Von Dr. med. G. Buckh. Mit 85 Abbildungen im Text und auf 4 Tafeln. (Bd. 556.)

PRELINGER WIEN I. DOROTHEERG. 3

Wärmelehre.

Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Börnstein. 2., durchgesehene Auflage hrsg. von Prof. Dr. A. Wigand. Mit 33 Abbildungen im Text. (Bd. 172.)

Einführung in die technische Wärmelehre (Thermodynamik). Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2. Aufl. von Dr. F. Schmidt. Mit 46 Abb. im Text. (Bd. 516.)

Praktische Thermodynamik. Aufgaben und Beispiele zur technischen Wärmelehre. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 40 Abb. im Text und 3 Tafeln. (Bd. 596.)

Einführung in die Chemie.

Einführung in die allgemeine Chemie. Von Studienrat Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit 24 Figuren. (Bd. 582.)

Einführung in die organische Chemie. (Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe.) Von Studienrat Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit 9 Abb. im Text. (Bd. 187.)

Einführung in die anorganische Chemie. Von Studienrat Dr. B. Bavink. Mit 31 Abbildungen. (Bd. 598.)

Einführung in die analytische Chemie. Von Dr. F. Rüsberg. 2 Bde. I. Theorie und Gang der Analyse. Mit 15 Figuren im Text. II. Die Reaktionen. Mit 4 Figuren im Text. (Bd. 524/25.)

Einführung in die Biochemie in elementarer Darstellung. Von Prof. Dr. W. Löb. 2. durchges. u. verm. Aufl. v. Prof. Dr. H. Friedenthal. M. 12 Fig. i. T. (Bd. 352.)

Elektrochemie und ihre Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Arndt. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen im Text. (Bd. 234.)

Das Radium und die Radioaktivität. Von Prof. Dr. M. Centnerszwer. 2. Aufl. Mit 33 Figuren im Text. (Bd. 405.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. 2. Aufl. Mit 23 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 227.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Einführung in die Experimentalchemie. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Blochmann. 5. Aufl. Mit 92 Abbildungen. (Bd. 5.)

Das Wasser. Von Geh. Regierungsrat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abbild. (Bd. 291.)

***Chemisches Wörterbuch.** Von Privatdozent Dr. H. Remy. (Teubners kl. Fachwörterbücher.)

Chemische Technologie.

Die künstliche Herstellung von Naturstoffen. Von Prof. Dr. E. Rüst. (Bd. 674.)

Der Luftstickstoff und seine Verwertung. Von Prof. Dr. K. Kaiser. 2. Aufl. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 313.)

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. 2. verb. Aufl. Mit 21 Abbildungen. (Bd. 314.)

Die Sprengstoffe, ihre Chemie und Technologie. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. R. Biedermann. 2. Auflage. Mit 12 Figuren. (Bd. 286.)

Farben und Farbstoffe. Ihre Erzeugung u. Verwendung. Von Dr. R. Zart. Mit 31 Abb. (Bd. 483.)

Bierbrauerei. Von Dr. R. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Wörterbuch der Warenkunde. Von Dr. M. Pietsch. (Teubners kleine Fachwörterbücher. Bd. 3.) Geb. M. 2.50. (Teuerungsziffer Januar 23 : 600)

Naturlehre im Hause.

Physik in Küche u. Haus. Von Studienrat H. Speitkamp. 2. Aufl. Mit 54 Abb. (Bd. 478.)

Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 4. Aufl. (Bd. 76.)

Desinfektion, Sterilisation, Konservierung. Von Regierungs- und Medizinalrat Dr. O. Solbrig. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 401.)

Ernährung und Nahrungsmittel. Von Geh. Rat Prof. Dr. N. Zuntz. 3. Aufl. Mit 6 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Die Bakterien im Haushalt der Natur und des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. 2. Aufl. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 242.)

Beleuchtungswesen. Von Ing. Dr. H. Lux. Mit 54 Abb. im Text. (Bd. 433.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorb.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

495. Band

Die moderne Oper

vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883–1923)

Von

Dr. Edgar Istel

Zweite Auflage

mit Schlußkapitel von
Prof. Dr. Wilh. Altmann

UNIVERSITY OF TORONTO
19881
6.4.66.
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923

ML
1705
I89

1074327

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1923 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Inhaltsverzeichnis.

Literatur IV
Vorwort und Einleitung V
I. Wagners Erbe in Deutschland 1
II. Die romanische Oper 40
III. Nationale Opern 72
IV. Rückblick und Ausblick 77
V. Die Oper seit Ausbruch des Weltkrieges von Prof. Dr. Wilhelm Altmann 82
Register 116

Literatur.

(Der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß die hier verzeichneten Werke von ihm nur zum Teil benutzt worden sind, da seine Anschauungen sich mit denen einer Reihe von Autoren nicht decken. Er glaubt jedoch, seinen Lesern die Nachprüfung auch andersgearteter Meinungen durch Aufzählung einer Anzahl anregender Schriften ermöglichen zu sollen. Die geeignetste Nachprüfung scheint ihm in dem Studium der besprochenen Opern zu bestehen.)

Batka, Richard, „Aus der Opernwelt", 1907. — Bekker, Paul, „Das Musikdrama der Gegenwart", 1909. — Derſ.: „Franz Schreker" 1919. — Derſ.: „Kritiſche Zeitbilder" 1921 und „Klang und Eros" 1922. — Bie, Oskar, „Die Oper", 1914. — Bruneau, Alfred, „Musique de Russie", 1903. — Derſ.: „La musique française", 1901. — Cahn-Speyer, Rudolf, „Zur Opernfrage. Das Weſen der Oper und ihre Entwicklung in der Gegenwart", 1913. — Graf, Max, „Wagnerprobleme", 1900. — Hanslick, Eduard, „Die moderne Oper", (9 Bände Kritikenſamml.), 1879—1900. — Hoffmann, Rudolf, „Franz Schreker" 1921. — Iſtel, Edgar, „Das Libretto", 1914. — Kalbeck, Max, „Opernabende" (2 Bde. Kritiken) 1898. — Kapp, Julius, „Franz Schreker" 1921. — Knappe, Heinrich, „Friedrich Kloſe" 1921. — Korngold, Julius, „Deutſches Opernſchaffen der Gegenwart" 1921. — Derſ.: „Die romaniſche Oper der Gegenwart" 1922. — Louis, Rudolf, „Die deutſche Muſik der Gegenwart". 1909 f. — Mann, Thomas, „Pfitzners Paleſtrina" 1919. — Monaldi, „Verdi", 1898. — „Monographien moderner Muſiker" von verſchiedenen Verfaſſern, 1906 ff. (Leipzig, Kahnt.) — Niemann, Walter, „Die Muſik ſeit Richard Wagner", 1913. — Nietzſche, Friedrich, Sämtliche Werke, Taſchenausgabe Bd. 11 (darin „Nietzſche contra Wagner", „Der Fall Wagner", „Ecce homo".) — Nietzſche, Randgloſſen zu „Carmen", Regensburg, Boſſe o. J. — „Opernführer" (verſchiedene Verfaſſer), Berlin, Schleſinger. — Pigot, Charles, „Bizet", 1886 ff. — Pizzi, Italo, „Ricordi Verdiani", 1901. — Pretzſch, Paul, „Die Kunſt Siegfried Wagners. Ein Führer durch ſeine Werke", 1919. — Riezler, Walter, „Hans Pfitzner und die deutſche Bühne", 1917. — Schmidt, Leopold, „Aus dem Muſikleben der Gegenwart", 1908. — Derſ.: „Erlebniſſe und Betrachtungen", 1913. — Derſ.: „Muſikleben der Gegenwart. Bd. 3", 1922. — Seidl, Arthur, „Moderner Geiſt in der deutſchen Tonkunſt", 1900 f. Derſ.: „Hans Pfitzner", 1921. — Selden-Goth, Giſela, „Ferruccio Buſoni. Der Verſuch eines Porträts", 1922. — Séré, O., „Musiciens d'aujourd'hui", 19¹1. — Specht, Richard, „Julius Bittner", 1921. — Derſ.: „Richard Strauß und ſein Werk", 1921. — Steinitzer, Max, „Richard Strauß", Biographie, 1914. — Waltershauſen, H. W. v., „Richard Strauß. Ein Verſuch", 1921. — Weingartner, Felix, „Accorde" (geſammelte Aufſätze), 1912. — Weißmann, Adolf, „Bizet", 1907. — Derſ.: „Giacomo Puccini", 1921.

Vorwort und Einleitung.

Es ist nun schon bald ein Jahrzehnt her, da schrieb ich in jugendlichem Optimismus das Vorwort zur ersten Auflage dieses Büchleins, das sich damals betitelte: „Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkriege". Wir standen am Anfang des Krieges, den der Verfasser, in begreiflichem Zeitirrtum mitbefangen, für ein relativ kurzes luftreinigendes Gewitter hielt, aus dem, wie er sich in einigen, nun gestrichenen Schlußzeilen ausdrückte, „ein kulturell stark verändertes, verjüngtes Europa" entstehen sollte. Es kam, wie wir leider alle wissen, ganz anders. Wer noch vor einigen Jahren hoffnungsfroh nach Zeichen neuer Blüte ausschaute, der muß heute mit tiefer Resignation erkennen, daß — wenigstens in Europa — die Kunst, so wie wir sie kannten und liebten, bald an ihrem Ende angelangt sein wird. „Der Untergang des Abendlandes", er zeigt sich ganz deutlich in der Geschichte der Oper, die mit Wagner und Verdi ihren Höhepunkt erreicht hat und nun rasch dem Verfall zueilt. Wie auch noch *nach* Bach Fugen, *nach* Beethoven Symphonien, und sogar recht schöne, geschrieben wurden, aber doch *die* Fuge, *die* Symphonie als Kunstform erschöpft war, so scheint es auch mit der Oper zu werden. Sie ist erschöpft, denn es fehlt ihr an allem: an Künstlern, die sie mit reinem Sinne, unbeirrt von Tageserfolg, schaffen, an Interpreten, die sie, unbeengt von Wirtschaftssorgen, in gleicher Weise ausführen, und vor allem bei der allgemeinen Verarmung an einem Publikum von wirklicher Kultur, das fähig wäre, als „Stimme Gottes" zu walten in einer Zeit, da die Presse (von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen) zum Reklameinstrument herabgesunken ist. Besonders für die Weiterentwicklung einer deutschen Oper — die im Vordergrund dieses während des Krieges etwas zu „germanozentrisch" geschriebenen Buches stand — habe ich sehr wenig Zukunftshoffnungen mehr. Inzwischen hat die Operette mit großem Geschick die Erbschaft der Oper angetreten und damit die Aussichten der wenigen zeitgenössischen Komponisten

die in dem Aufbau einer nationalen komischen Oper noch die letzte Zukunftshoffnung sahen, völlig zerstört. Doch muß man zugestehen, daß die besten Operetten der letzten Jahre, die außerordentlich viele Elemente der feinen komischen Oper in sich aufgenommen haben und doch imstande sind, ein sehr großes, sonst auf gröbere Wirkungen eingestelltes Publikum zu fesseln, textlich wie musikalisch höheren Anforderungen entsprechen.

Aus technischen Gründen (die Herstellung dieser neuen Auflage erfolgt auf photomechanischem Wege) muß ich leider von einer Neubearbeitung des vorliegenden Buches absehen. Im retrospektiven Teil kann ich auch heute noch mein damaliges Urteil unterschreiben, würde jedoch jetzt den Russen (Rimsky-Korssakow vor allem) und dem Spanier, richtiger: Katalanen Felipe Pedrell („Die Pyrenäen") den gebührenden Platz einräumen. Nur in den etwas gar zu optimistisch gehaltenen Ausblicken bin ich heute anderer Meinung. Es war dem seit einigen Jahren im Ausland lebenden Verfasser auch nicht möglich, den Wunsch des Verlages nach einem ergänzenden Kapitel über das seit dem ersten Erscheinen des Buches abgelaufene Jahrzehnt zu erfüllen, weil er die Werke der letzten Spielzeiten nicht alle von der Bühne her kennt (was doch zur Beurteilung fast unerläßlich ist). Herr Prof. Dr. Wilhelm Altmann hatte die Güte, hier helfend einzuspringen, indem er die Abfassung eines ergänzenden Kapitels und die Vervollständigung des Literaturnachweises freundlichst übernahm. Für seine gediegene und sorgfältige Arbeit sage ich hiermit dem mir seit langen Jahren befreundeten Gelehrten, dem als Direktor der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek das reichste Material zur Verfügung stand, meinen herzlichsten Dank. Nicht verschweigen kann ich aber, daß ich nicht nur im einzelnen (besonders bei Strauß, Pfitzner und Schreker), sondern vor allem in der prinzipiellen Einstellung zur Opernkunst des letzten Jahrzehntes, die mir noch in ihren bedeutsamsten Erscheinungen theatermäßig zugänglich war, mich von Altmann sehr weit entferne.

Nicht um mit Altmann zu polemisieren, sondern zur Festhaltung meines ursprünglichen Standpunktes, gestatte ich mir, aus dem Vor-

wort der ersten Auflage dieses Buches einiges zu zitieren. Vor allem das Geleitwort, das einem Gespräch Wagners mit Hans v. Wolzogen („Erinnerungen an Wagner", Reclam) entnommen war:

„Wenn mir jemand eine neu komponierte Oper in Partitur zur Beurteilung vorlegt, so kann mir das gar nichts sagen; in den Künsten der Harmonisierung, der Instrumentation und der allgemeinen Schablone moderner Komposition ist man jetzt so weit, daß man vorher wissen kann, man wird nicht gerade auf besondere Roheiten und Dummheiten stoßen. Aber nach dem Textbuche frage ich: daran erkenne ich, ob der Mensch Sinn für dramatische Poesie hat, und kann danach absehen, ob er für dramatische Musik begabt ist, wenn es ihm gelang, für seinen Text den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, was freilich in den wenigsten Fällen geschehen ist."

In diesem Wagnerschen Sinne — nicht in dem pseudowagnerschen, vom Meister selbst verspotteten Glauben an die alleinseligmachende Edda, an das Dogma der „unendlichen Melodie" und des Stabreims —, in diesem Sinne habe ich die moderne Oper[1]) darzustellen versucht. Das musikalische Buchdrama scheint mir ein lebender Leichnam, wirklich lebensvoll nur das Werk, das die Eigenschaft besitzt, irgendwie eine bunte Theatermenge durch die Mittel musikalisch-szenischer Kunst zu packen. „Effetto! Effetto! Effetto!" (Wirkung! Wirkung! Wirkung!) rief der große Theaterpraktikus Verdi, der mehr vom Textbuch verstand als alle komponierenden Zeitgenossen, immer wieder seinen Librettisten zu. Wem das verächtlich erscheint, wer im „effetto" immer nur den von Wagner in Mißkredit gebrachten szenischen (leeren) „Effekt" („die Wirkung ohne Ursache") sieht, dem empfehle ich als Medizin mein oft derb spottendes Büchlein „Das Libretto" (Berlin 1914). Natürlich darf, wie ich schon früher betonte, die Beachtung des Libretto, seine Vorzugs-

[1]) Unmittelbare Vorläufer dieser Studie sind meine beiden in der gleichen Sammlung AMuG erschienenen Bücher „Die Blütezeit der musikalischen Romantik" (2. Aufl.) und „Das Kunstwerk Rich. Wagners" (2. Aufl.).

stellung, nicht zu rein literarischer Kritik führen, denn letzten Endes entscheidet der Komponist als Hauptperson die Bedeutung des Gesamtwerkes. Doch wie viele schlechte Bücher sind gut komponiert, wie wenig gute Bücher schlecht komponiert worden!

Im übrigen — so schloß ich das Vorwort zur ersten Auflage, und so will ich auch diesmal schließen — wird man auf jeder Seite des Buches (soweit es von mir herrührt) sehen, daß es von einem impulsiven Künstler und nicht von einem bedächtigen Gelehrten geschrieben wurde; mag der Verfasser auch durch die wissenschaftlich-historische Methode hindurchgegangen sein, so steckt ihm doch, um mit Mephisto zu reden, hoffentlich der Doktor nicht mehr im Leibe. Unbeschwert von allem staubigen Ballast wollen wir, solange es noch eine Opernkunst gibt, das gute Lebendige der Vergangenheit pflegen, damit es das Samenkorn spende für jene Zukunft, deren friedvolle Saat vielleicht doch noch in anderen Weltteilen aufsprießen wird aus dem blutgetränkten Boden der europäischen Gegenwart.

Madrid, Weihnachten 1922. **Edgar Istel.**

I. Wagners Erbe in Deutschland.

„Was aber dann, wenn dieser Mann tot ist? Wenn er keine neuen Werke mehr liefern kann? Dann werden seine Nachbeter, die langhaarigen Liszianer, in großen Scharen herbeirücken und durch Übertreibung alles verderben, was der Meister nach lebenslanger Arbeit aufgebaut hatte."

Hofkapellmeister Esser brieflich an Wagners Verleger Schott am 2. Mai 1872 („Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels" von E. Istel).

Als Richard Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig die Augen schloß, ließ er die deutsche Bühne in seltsamem Zustand zurück: waren seine Werke auch noch nicht überall endgültig durchgedrungen, so konnte man doch an ihrem schließlichen Sieg nicht mehr zweifeln, und die letzten Gegner des lebenden Meisters beugten sich willig vor dem Genius des großen Toten, dessen Riesengeist aus dem Grab heraus noch die letzten Widerstrebenden in seinen Bann schlug und bald auch das feindliche Ausland, sogar Frankreichs große Oper, die Hochburg seines Antagonisten Meyerbeer, im Sturm nahm. Daneben machte sich jedoch eine gewisse negative Wirkung bald geltend: Wagners Werke schwemmten alles von den Bühnen hinweg, was ihrem Geiste nicht gemäß war, und so manche liebe alte Oper, die Freude unserer Väter und Großväter, versank auf Nimmerwiedersehen in den unergründlichen Tiefen der Theaterarchive. Lange Zeit schien es, als ob die große Wagnerflut sich geradezu vernichtend über die Gefilde der alten Opernkultur ergösse; doch als der erste Ansturm vorbei war, zeigte es sich, daß alles Echte und Gute, Mozarts, Beethovens, Webers und Marschners Meisterwerke vor allem, standgehalten hatten. Auch Gluck, dessen Opernreform ja in manchen entscheidenden Punkten wie ein Vorläufer der Wagnerschen Umwälzung wirkte, war mit seinen besten Werken geblieben, und des theaterkundigen Lortzing harmlos-einfache Singspiele erfreuten sich sogar einer immer noch weiter wachsenden Beliebtheit wohl gerade deshalb, weil sie sich in keinen Wettbewerb mit den gewaltigen Dramen des Bayreuther Meisters einzulassen vermochten. In der Tat, wollte man nicht zugunsten von Wagnerfestspielen völlig auf einen brauchbaren Alltagstheaterbetrieb verzichten, so mußte das Bedürfnis nach guten Repertoireopern sich

steigern. Dies kommt daher, daß durch die negative Wirkung der Wagnerschen Werke der Opernspielplan einer immer größeren Einförmigkeit zu verfallen drohte; gerade deshalb behaupten sich auch die besten der ältesten ausländischen Opernwerke, voran die Spielopern eines Auber und Boieldieu. Gelang es doch Wagner nicht einmal, seinen Hauptgegner Meyerbeer völlig vom deutschen Spielplan zu verdrängen. Schon der alte Lortzing, dieser gewiegte Theaterpraktikus, hatte in einem Gespräch mit Lobe gesagt: „Wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Erzeugnisse des höchsten Genies gegeben werden dürfen? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoire für ein halbes Jahr zusammen."

Aus dieser Erkenntnis heraus versuchten denn auch manche Komponisten, neben und nach Wagner brauchbare Spielplanopern zu schaffen, ohne in die Sphäre des Genialischen eingreifen zu wollen, und aus dem Bestreben heraus, das gute Neue, das Wagner gebracht hatte, mit dem lebensfähigen Alten zu verbinden, kamen Werke zustande, die man etwa als „Kompromißopern" bezeichnen könnte. Es liegt im Wesen eines jeden Kompromisses, daß er beiden Parteien mißfällt, und so waren diese Opern den Wagnerianern zu altmodisch, den Anhängern der älteren Opernkunst entschieden zu „wagnerisch". Daß letzten Endes alle solche Werke zu einem physignomielosen Stilmischmasch führen mußten, leuchtet ohne weiteres ein, und so ist denn die Zeit über diese Opern vernichtend hinweggeschritten. Greifen wir aus ihrer Schar die beiden talentvollsten Männer, Edmund Kretzschmer (1830 bis 1908) und Karl Goldmark (1830 bis 1915), heraus, die beide ihren großen Erfolg dem geschickten Librettisten Salomon Mosenthal (1821—1877) verdanken. Dieser hatte schon Otto Nicolai zu seinem einzigen dauernden Opernerfolg („Die lustigen Weiber von Windsor") verholfen und hat entschieden als einziger talentvoller deutscher Nachahmer Scribes, des Librettisten Meyerbeers, zu gelten. War doch der Text zu Kretzschmers erfolgreichster Oper „Die Folkunger" (1874[1]), also noch zu Lebzeiten Wagners) von Mosenthal ursprünglich für Meyerbeer bestimmt gewesen, an dessen „Prophet" so manche Situation der Oper erinnert. Es lag jedenfalls nicht an dem überaus wirkungsvollen, eine altschwedische Sage behandelnden Buch, wenn die

1) Die Jahreszahlen bei den Werken beziehen sich stets auf die Uraufführungen.

Oper heute bis auf den immer noch beliebten Krönungsmarsch verschwunden ist, nachdem sie einige Jahre lang auf sämtlichen deutschen Opernbühnen als Zugstück gewirkt hatte. Kretzschmer war eben eine musikalisch sich nicht über das Durchschnittsmaß guter Routine erhebende Persönlichkeit, die wohl einen Zufallstreffer machen, sich aber nicht weiter entwickeln konnte. Bedeutend höher steht Goldmark, ungarisch-jüdischer Abstammung, der (ebenfalls auf ein Mosenthalsches Libretto) mit seiner „Königin von Saba" (1875) einen entscheidenden Erfolg hatte. Dieser erschien insofern durchaus verdient, als der Stoff Goldmarks Persönlichkeit gemäß war und ihm Gelegenheit zu glühenden Schilderungen des Orients bot, so daß das Werk zweifellos als beste Leistung spezifisch jüdischer Eigenart zu gelten hat. Die Oper ist auch heute noch eine beliebte Glanznummer großer Bühnen, die sich eine prächtige Ausstattung leisten können; immerhin mutet die Musik gegenüber den um Jahrzehnte älteren, noch so viel frischeren „Hugenotten" durchaus verblaßt an, denn mit dem Genie eines Meyerbeer durfte sich ein freundliches Talent wie Goldmark nicht messen. Die nachfolgenden Werke Goldmarks, von denen es lediglich noch „Das Heimchen am Herd" (1896, Text nach Dickens von Willner) in der Zeit der Märchenopermode zu einem großen Saisonerfolg brachte, bewiesen, daß Goldmark zwar ein geschickter Musiker, aber durchaus kein geborener Dramatiker war. Kretzschmer wie Goldmark standen und fielen mit der Theaterkunst ihres Librettisten Mosenthal. Dieser verhalf übrigens auch dem als Pianisten berühmten Anton Rubinstein (1829—1894) kurze Zeit zu Theatererfolgen mit den als jüdische Nationalopern sich gebärdenden „Maccabäern" (1875) und „Moses" (1887), denen Rubinstein noch eine Reihe von „geistlichen Opern", eine Art von Mittelding zwischen Oper und Oratorium, folgen ließ. Der Ruhm des Klaviervirtuosen verschaffte diesen deutschen und anderen zuerst in russischer Sprache herausgekommenen Opern des hochbegabten Mannes vorübergehenden Erfolg. Sein bestes Werk bleibt „Der Dämon" (Petersburg 1875, Text von Wiskotaff). An Goldmark und Rubinstein anzureihen ist noch Ignaz Brüll (1846—1907), der, ebenfalls Jude, den einzigen großen Opernerfolg auch seinem Stammesgenossen Mosenthal verdankt: „Das goldene Kreuz" (1875), eine recht liebenswürdige zweiaktige Spieloper, etwas von französischen Vorbildern in Text und Musik abhängig, vertritt eine Kunstgattung, deren harmlose Heiterkeit leider keine Nachfolge mehr fand. Brülls Name

wird von dem Werkchen noch lange lebendig gehalten werden; eine brauchbare Repertoireoper, bietet es dankbare Rollen, hübsche, sangbare Melodieen, die zum Teil recht populär geworden sind. Die zahlreichen Opern, die Brüll außerdem noch schrieb, vermochten sich nicht zu halten. Sein „Goldenes Kreuz" ist allerdings insofern keine Kompromißoper, als es die Erscheinung Wagners ganz ignoriert und etwa an Auber und Boieldieu anknüpft; doch zeigt Brüll in seinen übrigen Werken den typischen Kompromißcharakter. Dieser macht sich auch bei verstärktem Wagnereinschlag, gemischt mit Liedertafelei, unliebsam geltend in den Opern eines Heinrich Zöllner (geb. 1854). Zöllner brachte es besonders mit „Die versunkene Glocke" (1899, wörtliche, gekürzte Durchkomponierung des Hauptmannschen Dramas) zu einem Modeerfolg. Seine patriotischen Opern „Der Überfall" (1895 nach Wildenbruch) und „Bei Sedan" (1895 nach Zola) haben durch den Weltkrieg eine vorübergehende Aktualität erlangt, werden aber wohl bald wiederum der Vergessenheit anheimfallen. Auf dem Gebiete der sentimentalen Volksoper, deren besseren Typus Lortzings „Undine" darstellt, hat es ein Kompromißkomponist lange Jahre zu zahlreichen Aufführungen gebracht, die dem Geschmack des deutschen Durchschnittpublikums ein sehr schlechtes Zeugnis ausstellten: Viktor Neßler (1841—1890) schlachtete das Scheffelsche Epos zu einer Oper „Der Trompeter von Säckingen" (1884) aus und errang damit — ein Jahr nach dem Tode Wagners! — einen sich in allen Biergärten fortsetzenden Riesenerfolg, der zum Teil auf der geschickt den Publikumsinstinkten schmeichelnden Mache des Textbuches (von Rudolf Bunge), teils auf dem „unverwüstlichen" Pistonsolo „Behüt dich Gott" beruht. Die Musik Neßlers gehört im übrigen zum Schmachvollsten, was die deutsche Bühne Jahrzehnte hindurch duldete, und in kleinen Provinzstädten ist das Werk leider immer noch nicht ganz ausgerottet. Meinte doch schon Wagner scherzhaft: „Es ist unglaublich, was der Deutsche alles für schön hält, wenn er's im Abonnement hören kann." Die weiteren Versuche Neßlers, deutsche Volksopern zu schreiben, verrieten vollends seine Unfähigkeit, der gegenüber Lortzings Wert ins Ungemessene steigen mußte.

Während die genannten Komponisten sich ihrer Kleinheit gegenüber dem Riesengenie eines Wagner wohl zum mindesten im stillen Kämmerlein bewußt blieben, versuchte es August Bungert (geb. 1846), dessen Gebaren an den sich aufblähenden Frosch der Fabel erinnert, Wagners Festspielgedanken durch die Komposition eines sechstägigen

Zyklus „Homerische Welt" zu überbieten; daß die Bungertschen Werke indes trotz glänzender szenischer Aufmachung und wundervoller, von der Dresdner Hofoper herausgebrachter Aufführungen (1898—1903) nur eine Parodie Wagners unter reichlicher Beimischung Meyerbeerscher Ingredienzen bedeuteten, wurde schließlich den Einsichtigen klar, und Bungerts projektiertes Festspielhaus am Rhein wurde nicht gebaut; er selbst ist heute schon fast der Vergessenheit anheimgefallen.

Während also die vorsichtigen Naturen mit Hilfe von Eklektizismus und Kompromiß um die Erscheinung Wagners herumzukommen versuchten und so wenigstens zu vorübergehenden Theatererfolgen auf Grund wirksamer Textbücher gelangten, gab sich die Mehrzahl der komponierenden deutschen Jugend dem übermächtigen Genius Wagners rückhaltlos hin. Das war menschlich wohl sicher sympathischer, aber künstlerisch führte es zunächst in eine Sackgasse, aus der es gar keinen Ausweg, sondern nur eine Umkehr gab. Immerhin: die Besten und Talentvollsten gingen fast ausnahmslos diesen Weg; kostbare Jahre verloren sie zwar damit, und doch wurde der Gesichtskreis sicher dadurch geweitet, daß man kühn über den Berg hinüber statt allzuvorsichtig um ihn herumschritt. Zunächst sah man in Wagner nur den pathetischen Dramatiker des „Ring", „Tristan" und „Parsifal." Die Werke bis zum „Lohengrin" einschließlich überließ man als „abgetan" gerne den „Eklektikern" zur Nachahmung, und Leute wie Kretzschmer und Goldmark hatten sicher ihren Wagner bis zum „Lohengrin" (so weit „ging man mit") fleißig studiert. Auch der ältere Weimarer Kreis, der sich in der Zeit bis zum Falle des „Barbier von Bagdad" (1858) um Liszt geschart hatte und von der Tristanromantik noch nicht so sehr infiziert war wie die späteren Wagnerianer, wandelte auf gemäßigten Bahnen. Cornelius selbst, der bedeutendste Dramatiker dieses Kreises, als Dichter wie Musiker hochbegabt, ging stilistisch zeitlebens (1824—1874) nicht über den „Lohengrin" hinaus und ist von Berlioz mindestens so stark wie von Wagner beeinflußt. Von seinem besten Werk, „Der Barbier von Bagdad" (1858), der einzigen originellen Oper aus dem Kreis Wagners und Liszts, wird noch besonders als Ahne der modernen komischen Oper zu sprechen sein. Hier sei nur festgestellt, daß sich Cornelius' ernste Opern „Der Cid" (1865) und „Gunlöd" (Fragment, neubearbeitet 1891) dichterisch und musikalisch nur ganz wenig vom „Tristan" beeinflußt zeigen und die Bahn des „Lohengrin" auf eigenartige Weise weiterzuent-

wickeln suchen. Cornelius war sich der ungünstigen Wirkung des Wagnerschen Einflußes durchaus bewußt, wenn er nach dem Studium des „Tristan" im Jahre 1861 meinte: „Hier hieß es: gar nicht, — oder ganz .... Nun bin ich zum Glück damit fertig, es war zuletzt eine Krankheit, lag wie ein Alp auf mir. Doch wie ich nun einmal Optimist bin, reut es mich nicht, so getan zu haben. Ich glaube, unsere Zeit ist am wenigsten dazu gemacht, daß wir uns ganz in das eigene Schaffen vertiefen dürfen, ohne rechts und links zu sehen. Wagners ‚Tristan' ist aber ohne Zweifel das bedeutendste dramatische musikalische Werk seit Gluck; ich behaupte, man muß es kennen, um die Höhe der Zeit zu messen. Bloß zu nippen ist aber gefährlich und führt zum Eklektizismus. So eignete ich mir denn das Werk völlig an, ging ganz darin auf, durchdrang mich damit, weiß nun genau, wie ich mich dazu verhalte, und gehe nun aus diesem geistigen Untertauchen mit verjüngter Kraft an mein eigenes Schaffen zurück." Aber sein eigenes Schaffen durfte nicht in die Tristansphäre führen, die Gefahren furchtbarer Art für jeden Nachahmer barg. Diese Gefahren sah Cornelius deutlich vor Augen, die nachfolgende Generation stürzte jedoch in sie blindlings hinein. So konnte Cornelius, ohne seine Eigenart aufzugeben, Wagners Bahn betreten und von seinem „Cid" mit Recht sagen, er sei „das einzige Werk seit dem ‚Lohengrin', das, in die Spuren dieser Oper tretend, ein in Versen und Musik tüchtiges gesundes Machwerk bietet, ... sich dabei in den Grenzen der Möglichkeit hält (wie Wagner meint: noch die alte Opernschablone verrät) — kurz, es ist die achtungswerte Arbeit eines Talentes auf dem Boden, den ein Genius urbar gemacht".

Diese edle Selbsterkenntnis, die den Abstand zwischen Genie und Talent deutlich empfand, hatten jedoch die anderen Liszтschüler nicht. Wenn irgendeiner, hätte es Cornelius wagen dürfen, mit Wagner in die Schranken zu treten; aber der bescheidene Dichterkomponist wußte wohl, welche Grenzen ihm gezogen waren. Nicht immer jedoch sah er, der als Dichter sicher bedeutender als Wagner war, das ihm weit überlegene dramatische Genie des Meisters in rechtem Lichte. So erkannte Cornelius nicht, daß die Dichtung seines poetisch wie musikalisch herrlichen „Cid" theatralisch unwirksam angelegt war, und er verschmähte Wagners wohlgemeinte, genial die Schwäche des Werkes bezeichnende Ratschläge. Daß Wagner für jeden Jünger eine Gefahr bedeute, sprach Cornelius trotz seiner Freundschaft mit dem Meister wieder-

holt aus, und er sah das zukünftige deutsche Ideal über Wagner hinaus visionär, wenn er kurz nach der Uraufführung des „Tristan" schrieb: „Wagners heißer, schwüler Geist war mir nur ein Irrlicht. Meine Kunst soll eine heitere, einfache, beglückende sein, im Boden des Volkes, der Sitte wurzelnd, nicht die eitle, sinnenkranke Liebe und mit ihr das eitle Selbst an Gottes Statt setzen." Und etwas später: „In mir reift das Ideal, in der Umkehr von dieser himmelstürmenden Bahn, in der sinnigen, milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in der besten Zeit Errungenen das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden." Aber es war ihm nicht mehr vergönnt: Cornelius starb, und mit ihm wurden die Hoffnungen auf eine eigenartige Weiterentwicklung des deutschen musikalischen Lustspiels und einer edlen Volksoper zu Grabe getragen.

Zunächst lockten Wagners „Irrlichter" weiter die kommenden Geschlechter in den Abgrund. Wagner selbst ist an dieser verhängnisvollen Entwicklung nicht im mindesten schuld. Oft erhob er seine mahnende Stimme, aber es half alles nichts. Gleich dem sagenhaften Magnetberg raubte seine Kunst jeder Erscheinung den Halt, die in ihre Nähe geriet. Scherzhaft behandelte er, da man seiner ernsten Worte nicht achtete, die Angelegenheit in seiner Schrift „Über das Operndichten und Komponieren": „Es scheint fast, als ob das Erlernen des Opernkomponierens außerhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann in meine ‚Richtung' gerät, der möge sich vorsehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrt Gebliebenen in meine ‚Richtung' gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die immerhin ‚neue' Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches andere, besonders das Durchkomponieren, vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchesterkompositionen sehr viel ‚Richtung' entstanden war. Mit den ‚hübschen Melodien' ist es aus, und es dürfte ohne ‚neue Einfälle' hierin nicht viel Orginelles mehr

zu leisten sein. Deshalb, so rate ich den ‚Neu-Gerichteten', sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an."

Aber Wagners Worte waren in den Wind gesprochen, und er selbst meinte am Schlusse des Aufsatzes resigniert, seine Ratschläge würden „gar nichts nützen". Statt nach des Meisters Rat sich Bühnenkenntnis zu erwerben und einen theatermäßig gestalteten, menschlich ergreifenden Text als Haupterfordernis anzusehen, jagte man dem Phantom nie dagewesener Instrumentationseffekte nach, ersetzte die mangelnde Fähigkeit durch vaterländische Gesinnung, wütete in Leitmotiven und trieb so das deutsche Publikum zuletzt in die Arme des italienischen Verismo, wo es trotz Dolch und Gift sich immerhin noch besser unterhielt als in den öden deutschen Kapellmeisteropern.

Was sich um Liszt herum sonst noch in der Opernkomposition versuchte, gute Musiker und schlechte Dramatiker, wie Bronsart, Lassen, Dräseke, Raff und Alexander Ritter, sie alle brachten es auf keinen grünen Zweig: ihre Werke wurden von befreundeten Kapellmeistern vor einem wohlgesinnten Publikum meist ehrenvoll zu Grabe getragen, ohne auf den Bühnen festen Fuß zu fassen. Der interessanteste Mann dieses Kreises war Alexander Ritter (1833—1896), der gewissermaßen den Typus des wagnerianisierenden Dichterkomponisten ohne originelle Inspiration darstellt und dessen historische Stellung allein schon deshalb von Bedeutung ist, weil er es war, der den jungen Richard Strauß von dem väterlichen Konservativismus Mendelssohnscher Richtung zum Liszt-Wagnerschen „Fortschritt" bekehrte. Ritter, ein liebenswürdiger Charakter, ragte weder als Musiker noch Dichter über den Durchschnitt hervor, und seine beiden Einakter „Der faule Hans" (1895) und „Wem die Krone?" (1890) sind lediglich als Vorläufer Humperdincks interessant. Ritter war nämlich der erste Wagnerianer, der den Versuch machte, Märchendichtungen im Stile Wagners in Musik zu setzen.

Während der ältere Kreis um Liszt, Männer wie Cornelius und Ritter, außer ihrer musikalischen noch ein gutes Maß allgemeiner Bildung besaßen und so befähigt waren, die Erscheinung Wagners in ihrer gesamten Größe zu erfassen, verflachte die zunächst nachfolgende Generation immer mehr. Musikalische Eigentümlichkeiten Wagners wurden sklavisch nachgeahmt, die Partituren des Meisters einseitig nach technischen Feinheiten hin durchstudiert, und aus den unverdauten

Brocken Wagnerscher Tonsprache mit Hilfe alliterierender „Dichter" ein Musikbrei angerührt, gegen dessen Genuß das Publikum sich steigernden Widerwillen empfand. So geriet allmählich der „Wagnerianismus", der zudem noch von den „Rechtgläubigen" der „Bayreuther Blätter" mit dem Pangermanismus, Antisemitismus und Vegetarismus verquickt wurde, in Mißkredit. Man ahmte den Meister nach, wie er sich geräuspert und gespuckt, und glaubte so endlich hinter das heißersehnte Geheimnis seines Schaffens gekommen zu sein. Daß bei Wagner Vorzüge und Schwächen aus einer übergewaltigen Persönlichkeit organisch und untrennbar hervorwuchsen, fiel diesen guten Leuten nicht ein, ja sie merkten gar nicht, daß Wagner, wie jedes Genie, die größten Widersprüche in sich barg. Nur ein paar Beispiele dafür: Wagner war theoretisch Vegetarianer und praktisch Fleischesser, er war Antisemit und ließ trotzdem vom Rabbinersohn Hermann Levi gerade die Uraufführung des „Parsifal" dirigieren; er war Pangermanist und zog doch den wirkungsvollsten Teil seiner Technik aus romanischen Vorbildern; er war Demokrat und Freund eines Königs; er gebärdete sich als neuer Verkünder des Christentums und war bis kurz vor Entstehung des „Parsifal" im Goethischen Sinne „dezidierter Nichtchrist" gewesen; er war in seiner Kunst ein radikaler Neuerer, ja Umstürzler, aber er predigte mit Inbrunst das Evangelium Bachs, Beethovens und Mozarts, ja, stellte, wie Hans v. Wolzogen bezeugt, als Beispiel eines „maßvollen und besonnenen feinen künstlerischen Sinnes, gegenüber den modernen Effekthaschern" keinen anderen als Mendelssohn auf. So war Wagner der Mann der großen Widersprüche, die sich jedoch aus seiner Gesamtpersönlichkeit leicht erklären und nicht unnatürlich finden lassen. Der Blick hierfür ging jedoch seinen musikalischen Jüngern völlig ab; die sahen vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr, und über Nibelungentuben und Stabreim vergaßen sie völlig die eigentlichen großen Ziele des Meisters. So kamen denn alle jene komponierenden Kapellmeister, Konservatoriumsprofessoren und Kritiker nicht über die alleräußerlichste Nachahmung Wagnerscher Eigenheiten hinaus. Auch diejenigen unter den jungen Wagnerianern, die später eigene Pfade einschlugen, fingen in dieser Art an, und es genügt, d'Alberts Jugendoper „Gernot" (Text von Kastropp, 1897), Weingartners Jugendwerke „Sakuntala" (1884) und „Malawika" (1886, beide nach eigenen Dichtungen), Kienzls frühen „Urvasi" (1886, eigene Dichtung) und Richard Strauß' Erstlingsoper „Guntram" (1894; desgleichen) sich

anzusehen, um zu begreifen, bis zu welchem Grade von Verblendung selbst später Eigenartige in ihren Entwicklungsjahren durch die wagnerisierende Erlösungsoper mit nordischen oder indischen Stoffen gekommen waren. Typisch für die Art jener minderbegabten Naturen, die niemals aus den Irrpfaden der Wagnernachahmung herausgekommen sind, bleibt der von einem engeren Kreis sehr überschätzte Max Schillings (geb. 1868), dessen erste Bühnenwerke „Ingwelde" (1894) und „Der Pfeifertag" (1899) schon infolge der unmöglichen Sporckschen Texte totgeboren waren. Die letzte Oper Schillings' „Der Moloch" (1906, Text von Gerhäuser) zeigt trotz mancher oratorienhafter Schönheiten das völlige Versagen des Komponisten als Dramatiker.

Weitaus der talentvollste wagnerisierende Musiker ist Hans Pfitzner (geb. 1869), der von einer mehr lauten als überzeugenden Propaganda als der einzige wahre Nachfolger Wagners, das einzige Genie unter den schaffenden Tondichtern der Gegenwart erklärt wurde. Derartige feierliche Proklamationen sind bisher von der Nachwelt noch selten bestätigt worden; sie bergen jedoch zwei große Gefahren für den von ihnen Betroffenen in sich: der Musicus laureatus pflegt sich durch den Weihrauch seiner Freunde in ein mystisches Gefühl von Gottesgnadentum zu autosuggerieren, und die Mitwelt, der man Fußfall und Anbetung zumutet, sucht vor allem einmal die Legitimation des neuen Hohenpriesters zu prüfen. Dabei stellt sich denn gewöhnlich heraus, daß die Ansprüche weit größer sind als die Berechtigung. So auch im Fall Pfitzner. Dieser mehr genannte als aufgeführte Dramatiker hat es bis zu seinem 46. Lebensjahre (dem bei Wagner bereits die Vollendung sämtlicher Werke bis zum „Tristan" einschließlich entspricht!) auf nur zwei vollendete Bühnenwerke („Der arme Heinrich", 1895 und „Die Rose vom Liebesgarten", 1901, Texte von James Grun) gebracht. Von diesen beiden Werken ist das erste eine bis ins kleinste gehende Wagnernachahmung (Erlösungsdrama in der Art des „Tristan" und „Parsifal"), die allerdings reinmusikalisch eine interessante Weiterentwicklung der Wagnerschen Tonsprache aufweist; das zweite Werk, musikalisch eigenartiger und gelegentlich von bestrickendem Reiz, ist doch nicht viel mehr als ein glänzendes Versprechen auf die Zukunft, dessen Einlösung (eine seit vielen Jahren angekündigte Oper „Palestrina" nach eigener Dichtung) immer noch auf sich warten läßt. Beide Werke sind schon ihrer Dichtungen halber lebensunfähig. Die Geschichte des armen Heinrich, auch musikalisch grau in grau gemalt, gehört

zum Qualvollsten, was die deutsche Bühne je geboten hat; die „Rose vom Liebesgarten" krankt an blutleerer Symbolik und geradezu hilflosem dramatischem Aufbau. Es ist schade um den ausgezeichneten Musiker Pfitzner, dessen heißes Werben um einen durchdringenden Bühnenerfolg bisher vergebens war. Vielleicht ist seine Liebe zur Bühne überhaupt unglücklich: seine Lieder und Kammermusikwerke, die ihn als edlen Spätromantiker zeigen, weisen darauf hin, daß seiner sicher genialischen, wenn auch zweifellos epigonalen Kunst auf den Gebieten, die Schumann pflegte, Erfolge beschieden sind. An Schumann, dessen Schmerzenskind ja auch ein Bühnenwerk war, erinnert so manches in Pfitzners musikalischer Eigenart.

Das, was alle die genannten so heiß ersehnten, aber nie erreichten, den großen durchschlagenden, Jahrzehnte anhaltenden Opernerfolg, dies errang plötzlich im Jahre 1893, also zehn volle Jahre nach Wagners Tode, ein bisher ganz im verborgenen lebender, schon fast 40 jähriger Wagnerianer: Engelbert Humperdinck (geb. 1854), der mit seinem Märchenspiel „Hänsel und Gretel" (Text von seiner Schwester Adelheid Wette) mit einem Schlage zu einer Weltberühmtheit wurde, nachdem es ihm nur mit Mühe geglückt war, eine Bühne zur Aufführung dieses dem Verstand der Verständ'gen so überaus simpel erscheinenden Kindermärchens zu gewinnen. Daß der Erfolg so groß war, ergab sich aus dem Zusammentreffen einer Reihe glücklicher Umstände, die indes Humperdincks Verdienst nicht im mindesten schmälern. Das Werk war — und dies vor allem kam seinem Erfolg zustatten — nicht, wie die meisten der wagnerisierenden Tondramen, das Resultat erklügelter Theorien, sondern ein harmloses Produkt des Zufalls. Humperdincks Schwester hatte für ihre Kinder das bekannte Märchen dramatisiert und ersuchte ihn, ihr dazu Musik zu liefern. Der gefällige Bruder fand indes an dem Werke, dem er beliebte Volksmelodien einwob, so sehr Gefallen, daß er es zu einer „ausgewachsenen" Oper umzugestalten wünschte. So entstand schließlich aus der halb improvisierten Kindermusik heraus jene entzückende Partitur, die zur Freude von jung und alt uns schon so viele Jahre besonders um die Weihnachtszeit erquickt. Anspruchslos wie das Werk war, hätte sein Erfolg sich wohl auch in bescheideneren Grenzen gehalten, wenn es nicht in einem Augenblick erschienen wäre, wo es geradezu sensationell wirken mußte. Der von Mascagnis „Cavalleria rusticana" ausgegangene italienische und der ihm sich anschließende deutsche „Verismo",

die einaktige Dolchoper bluttriefenden Angedenkens, hatte abgewirtschaftet, ebenso wie das hilflose Gestammel der deutschen Wagnerianer, die das Publikum mit aufgewärmten Tristan- und Parsifalphrasen langweilten. Man erwartete einen neuen deutschen Meister, der das Beste, was Wagner geleistet, weiterbildend, eigenartig auf dessen Bahn, etwa im Sinne von Peter Cornelius, fortschritte. Nach dem Gesetz des Gegensatzes mußte auf die überladenen Partituren der Wagnerianer sowie die Brutalitäten der Neuitaliener und ihrer deutschen Nachahmer etwas ganz Einfaches folgen. Humperdinck schuf es, und das dankbare Volk ehrte ihn wie einen Boten des Himmels. Wenn wir in der Gegenwart, die ganz anderen Zielen entgegenstrebt, auf jenes Werk zurückblicken, werden wir, ohne seine großen Vorzüge, die liebenswürdige Frische und sympathische Gefühlswärme, zu schmälern, doch bekennen müssen, daß sich Humperdinck, ein Kind seiner Zeit, wohl in den musikalischen Mitteln etwas vergriffen hatte. Die Polyphonie seiner Partitur, das Aufgebot großer, an Wagners „Siegfried" (das erste deutsche Märchenspiel!) gemahnender Orchestermittel, entspricht nicht dem einfachen Stoffe, der stilvoller in Lortzings Singspielmanier als in Wagners Nibelungensprache zu behandeln war. Dieses unentwickelte Stilgefühl, das bei „Hänsel und Gretel" durch die großen Vorzüge des Werkes und sein glückliches Auftreten noch verdeckt war, trat schärfer und unliebsamer in den nachfolgenden Opern hervor, von denen auch nicht eine annähernd mehr den Erfolg des Erstlingswerkes erreichte. Die beiden Märchenspiele „Die sieben Geißlein" (1897) und „Dornröschen" (1902), die in schlichterer Form dem alten Prinzip zu folgen suchten, enttäuschten völlig, während die Musik zu Ernst Rosmers Talmimärchenspiel „Die Königskinder" (1898) durch die unerträgliche Einführung einer in musikalischen Noten festgelegten melodramatischen Rezitation befremdete, obwohl die Musik als Ganzes einen großen Fortschritt gegenüber dem Erstlingswerk bedeutete. Humperdinck selbst sah später die Unmöglichkeit dieser Zwittergattung ein und arbeitete die „Königskinder" als Oper um (1910), wodurch sie für die Bühne gerettet wurden. Immerhin blieb der Erfolg hinter den Erwartungen zurück, wohl deshalb, weil die unechte Poesie der Textdichterin (Frau Bernstein-Porges, Pseudonym: Ernst Rosmer) auch durch die echte Empfindung des Tondichters nicht zur Höhe wirklicher Dichtung erhoben werden konnte. Am erfreulichsten wirkt so Humperdincks Musik in den Zwischenspielen. Seine einzige komische Oper „Die Heirat wider Willen"

sei an anderer Stelle besprochen. Zuletzt (1914) trat Humperdinck mit einer Gelegenheitsarbeit, dem Singspiel „Die Marketenderin" (Text von Robert Misch) hervor, einem patriotischen Stück von geringerer Bedeutung, das nachträglich durch den Krieg zu einer gewissen Aktualität emporgehoben wurde. Die künstlerische Entwicklung Humperdincks wurde indessen leider durch ungünstige gesundheitliche Zustände gehemmt, so daß der sympathische Meister an der vollen Entfaltung seiner Kräfte zeitweise sehr behindert war.

Humperdinck, der stets in ausgedehntem Maße auch pädagogisch tätig war, hat zwar bisher auf dramatischem Gebiete keine eigentliche „Schule" begründet, zählt jedoch eine Reihe von angesehenen jüngeren Tonsetzern zu seinen Schülern, unter denen an erster Stelle der Berliner Generalmusikdirektor Leo Blech (geb. 1871) steht. Blech hat sich unter Humperdincks Führung vom Dilettantismus seiner ersten Verismo-Opern zu einem meisterhaften Könner entwickelt. Weniger seine fast ganz in Humperdinckschem Fahrwasser sich bewegenden Märchenspiele „Alpenkönig und Menschenfeind" (1904) und „Aschenbrödel" (1905, Texte von Batka) als seine komischen Einakter, über die noch zu reden sein wird, brachten ihm größere Erfolge.

Humperdinck war auch der Lehrer des Sohnes Richard Wagners, Siegfried Wagner (geb. 1869), der, ursprünglich zum Architekten bestimmt, sich plötzlich der Komposition zuwandte und seitdem beinahe ausschließlich das Gebiet der märchenhaften Volksoper mit heiterer Beimischung bebaut. Siegfried Wagner, der sich gleich seinem Vater die Dichtungen selbst schreibt, ihm aber an poetischer und musikalischer Begabung sehr nachsteht, obwohl er einen gewissen szenischen Blick geerbt hat, begann mit einem relativ talentvollen und ziemlich sorgfältig gearbeiteten Werk „Der Bärenhäuter" (1899). Diese Oper fand nicht nur des berühmten Namens halber, sondern auch als freundliche Talentprobe eines Bühnenkundigen, besonders ihres guten zweiten Aktes wegen ziemliche Verbreitung und lebhaften Erfolg. Die (von Richard Wagner herrührende) Kombination zweier Grimmscher Märchen erwies sich als guter Griff; die geschickte Ausgestaltung der spannenden Handlung sowie die recht frische, wenn auch öfter banale und unoriginelle Musik erweckten Hoffnungen, welche die späteren Werke nicht erfüllten. Schon die nächste Oper „Herzog Wildfang" (1901) brachte einen entschiedenen Mißerfolg, und auch die zahlreichen weiteren Werke, die sich in fast regelmäßigen Abständen von zwei Jahren folgten, ver-

mochten es nicht, von Siegfrieds höherer schöpferischer Kraft zu überzeugen. Sie hielten sich musikalisch auf einem achtbaren mittleren Niveau, boten textlich fast immer die Verquickung einiger Sagen mit diabolischer Beimischung in greulichem Deutsch, versuchten mit gequältem Humor volkstümlich zu sein und langweilten durch ihre unübersichtlichen symbolischen Handlungen, die nur gelegentlich durch glückliche szenische Einfälle belebt werden. Ihre Titel sind: „Der Kobold" (1904), „Bruder Lustig" (1905), „Sternengebot" (1908), „Banadietrich" (1910), „Schwarzschwanenreich" (1911) und „Sonnenflammen" (1913). Auf dem Spielplan hielt sich dauernd nicht eine einzige dieser Opern.

Siegfried Wagners Ziel, die Begründung einer volkstümlich heiteren Oper leichteren Charakters, welche die durch Richard Wagners Auftreten in den Spielplan gerissenen Lücken ausfüllen könnte, dieses Ziel ist entschieden des Schweißes der Edlen wert. Daß Siegfried das gelobte Land nur sieht, aber nicht zu erreichen vermag, ist wohl die Tragik seines Lebens. Andere, Begabtere kamen ihm zuvor oder folgten ihm glücklicher nach. Zuerst gelang dem Österreicher Wilhelm Kienzl (geb. 1857) nach mißglückten Versuchen auf dem Gebiet des Musikdramas sein großer Wurf mit dem „musikalischen Schauspiel" „Der Evangelimann" (1895, nach eigenem Text). Der treffliche Wiener Stoff einer etwas rührseligen Kriminalnovelle, packend und theatralisch wirksam auf die Bühne gestellt, entschied den Erfolg, obgleich die Musik in ihren sentimentalen Partieen bedenklich ins Geleise Neßlers zu geraten drohte, während die vorzügliche heitere Kegelszene auf ein ausgesprochenes Talent für die komische Oper hinwies. Leider hat sich Kienzl nach dieser Richtung nicht weiter entwickelt. Sein nach höheren Zielen strebender „Don Quixote" (1898, eigene Dichtung) hielt sich nicht; die nachfolgende Oper „Der Kuhreigen" (1911, Text von Batka) brachte es wiederum dank einem effektvollen, aber dramatisch nicht sehr glücklich behandelten Stoff aus der Französischen Revolution zu einem größeren Erfolg, der jedoch an den immer noch lebendigen des „Evangelimann" nicht heranreicht. Dies Werk bleibt als echte Volksoper wohl noch lange beliebt; hier zeigt es sich deutlich, daß nicht nur die Qualität der Musik, sondern vor allem die Bühnenwirksamkeit des Buches die Lebensdauer einer Oper bestimmt.

Mit Kienzl nahe verwandt, aber origineller sind die Volksopern des ebenfalls aus Österreich stammenden Dichterkomponisten Julius Bittner (geb. 1874), dessen Erfolge bisher noch nicht die seines glück-

licheren Landsmannes erreichten. Bittner, seinem Beruf nach kaiserlicher Richter, ist ein Dilettant im besten Sinne des Wortes, nicht etwa deshalb, weil er kein „Fachmusiker" ist oder etwa die Technik nicht vollkommen innehätte, sondern deswegen, weil seine Selbstkritik nicht so weit reicht, gute von minderen Einfällen zu scheiden und so sein Werk auf gleichmäßiger Höhe zu erhalten. Bittner verfügt über gelegentlich ganz hervorragende Gedanken; eine Szene wie die seines Bauernaufstandes im „Bergsee" (1911) gehört zum Schönsten, was die deutsche Opernbühne seit Wagner gesehen. Aber daneben stehen ganz schwache Szenen, so daß das Gute wirkungslos verpufft. Ähnlich in seinem besten Werke „Der Musikant" (1910), einem prächtigen Stoff mit entzückenden volkstümlichen Szenen. Wäre dieses Werk in der heiteren Sphäre geblieben, so hätte es eine vorzügliche komische Oper werden können; Bittner biegt es jedoch mit jäher Gewalt ins Ernste um, und sofort gerät er in die Netze unfruchtbarer Wagnerei. Daß er, der ein musikalischer Schönherr für Österreich werden könnte, jetzt leider ganz auf dem Irrweg ist, zeigt der zerfahrene „Abenteurer" (1913), seine letzte Arbeit.

Die bessere Volksoper stammt fast ausschließlich aus Österreich, dies beweisen auch Heubergers (1850—1914) „Barfüßele" (1905, Text nach Auerbach von V. Léon), das aber der geistreichen Operette „Der Opernball" des gleichen Autors sehr nachsteht, und Karl Weis' (geb. 1862) „Der polnische Jude" (1901, Text nach Erckmann-Chatrian von Batka), doch sind diese für kurze Zeit überaus großen, hauptsächlich auf effektvollen Stoffen beruhenden Erfolge schon längst wieder verrauscht. In Heubergers Werk war es die nach der Operette hinneigende Sentimentalität, bei Weis das schaurige Element, die das Publikum packten. Keine frühere oder spätere Oper der beiden Komponisten ist mehr durchgedrungen. Von reichsdeutschen Autoren bekannterer Volksopern sind noch zu nennen Karl v. Kaskel (geb. 1866) und Alfred Kaiser (geb. 1872). Kaskels Melodik reicht zu größerer Volkstümlichkeit nicht aus, so daß seine Opern „Die Bettlerin vom Pont des Arts" (1899, nach Hauff), „Der Dusle und das Babeli" (1903) und „Der Gefangene der Zarin" (1911, Text von Rud. Lothar) wieder verschwanden. Derber, aber auch banaler ist Alfred Kaiser, der als Deutsch-Belgier mit französischen Opern anfing, es mit „Stella Maris" (1911, nach einem französischen Libretto vom Komponisten verdeutscht) zu einem großen, aber nicht nachhaltigen Erfolg brachte und nun mit der

Jahrhundertoper „Theodor Körner" (1913) ähnlich wie Humperdincks „Marketenderin" infolge des patriotischen Aufschwungs es 1914 zu einer guten „Konjunktur" vorübergehend gebracht hat. Andere Vertreter der Volksoper, wie Cyrill Kistler (1848—1907) und Hans Sommer (geb. 1837) kamen trotz mühevoller Arbeit kaum über den Dilettantismus hinaus; zahlreiche weitere Bewerber mit Namen zu nennen, lohnt kaum der Mühe.

Neben Humperdinck trat einige Jahre nach der Uraufführung von „Hänsel und Gretel" als eine ihm in vieler Hinsicht verwandte Natur Ludwig Thuille (1861—1907) mit einem Märchenspiel „Lobetanz" (1898, Text von Bierbaum), das jedoch nicht im entferntesten an Humperdincks Erfolg heranzureichen vermochte, obwohl es rein musikalisch, namentlich in der grotesk-schaurigen Kerkerszene, ganz neue Töne anschlug. Thuille, Tiroler von Geburt, aber romanischer Abstammung, hatte eine glückliche Mischung von deutschem Humor und Märchenseligkeit verbunden mit gallischem Esprit in sich, eine Vereinigung, die zu einer meisterhaften komischen Oper hätte führen können, wenn Thuille wählerischer in seinen Texten gewesen wäre. Sein Verhängnis führte ihn jedoch mit „Poeten" zusammen, die weder eine Ahnung von den Erfordernissen der Bühne noch von Thuilles spezifischer Begabung hatten, so daß der frühverstorbene Meister seine entzückende Musik an lebensunfähige Texte verschwenden mußte. Einer preisgekrönten, aber rasch verschwundenen Oper „Theuerdank" (1897, Text von Alexander Ritter unter dem Pseudonym W. Ehm) folgte „Lobetanz", dessen widerlich-süßliche Reimerei nur eine Zeitlang durch Thuilles allerdings stark an „Rheingold" und „Siegfried" gemahnende, aber frische, warme und sympathische Musik über Wasser gehalten wurde. Während „Lobetanz" immerhin sich eine große Reihe von Bühnen erobert hatte, kam seine Schwester „Gugeline" (1901, Text von Bierbaum), eine schlechte Kopie des Lobetanzstoffes, nicht über wenige Theater hinaus, obwohl die eigenartige, namentlich im 3. Akt geradezu wundervolle Musik zum Besten gehört, was in Deutschland nach Wagner geschaffen wurde.

In viel höherem Maße als Humperdinck hat es Thuille verstanden, in den letzten zehn Jahren seines Lebens eine „Schule" zu begründen, allerdings nicht in dem Sinne irgendwelcher einheitlicher künstlerischer Ziele, sondern nur nach der Richtung sorgfältiger musikalischer Satztechnik. Der oft gebrauchte Begriff der „Münchner Schule" deckt sich beinahe durchweg mit dem Kreis der Privatschüler Thuilles, unter

denen sich einige als symphonische Komponisten einen guten Namen gemacht haben. Auf dramatischem Gebiet am erfolgreichsten von allen Thuilleschülern war bisher der Dichterkomponist H. W. v. Waltershausen (geb. 1880), der nach seinem Erstlingswerk, der komischen Oper „Else Klapperzehen", mit der Musiktragödie „Oberst Chabert" (1912, nach Balzac) einen starken Erfolg errang. Dieser stützte sich vor allem auf ein ausgezeichnetes, mit kinematographischer Geschwindigkeit abrollendes Textbuch von geradezu raffiniertem Aufbau, das allerdings der Musik nur Gelegenheit zu Untermalung, nicht aber zur Ausdehnung ließ. Obwohl Waltershausen als Musiker bisher wenig bedeutend war, darf man seiner Entwicklung als Dramatiker mit Spannung entgegensehen. Umgekehrt verhält es sich mit einem anderen Thuilleschüler, Walter Braunfels (geb. 1882): er interessierte mit seinen beiden Opern, der heiteren „Prinzeß Brambilla" (1909, nach E. T. A. Hoffmann) und dem ernsten „Ulenspiegel" (1913, nach de Coster) als ein — übrigens von Berlioz und Pfitzner sehr beeinflußter — Musiker ungemein, vermochte aber nicht, auf der Bühne mit seinen selbstgeschriebenen Texten sich durchzusetzen. Ein gewisses Übermaß des Musizierens, verbunden mit geringer Rücksicht auf die realen Erfordernisse des Theaters, lassen ihn kaum als geborenen Dramatiker erscheinen. Neben Waltershausen und Braunfels darf als dritter süddeutscher, aus der Thuilleschule hervorgegangener Komponist wohl auch der Verfasser dieses Buches, Edgar Istel (geb. 1880) erwähnt werden, der sich ausschließlich auf dem Gebiete der komischen Oper, zunächst in der Richtung Cornelius', betätigte mit den nach eigenen Dichtungen geschriebenen romantischen Werken „Der fahrende Schüler" (1906, nach Cervantes) und „Des Tribunals Gebot" (1915, nach Halm).

Mit Thuille innerlich sehr verwandt ist Friedrich Klose (geb. 1862), ein Süddeutscher österreichischer Abstammung. Seine einzige Oper, die „dramatische Symphonie" „Ilsebill" (1903, Text von Hugo Hoffmann) gehört zum Schlage der Märchenopern. Unglücklich wie die Bezeichnung ist auch die gewählte Form, ein fast volle drei Stunden dauernder, durch viele überflüssige Episoden verlängerter Einakter, der mehrere blitzartige Verwandlungen der Szene in sich schließt. Gelänge es, das Werk auf das Maß menschlicher Fassungskraft, etwa durch Kürzung um mindestens eine Stunde, zu bringen, so hätten wir ein wundervolles, seiner Wirkung sicheres Märchenspiel, dessen Vorbild übrigens ersichtlich Wagners „Rheingold" war. Der dramatische Aufbau der

Oper ist, abgesehen von ihrer Länge, vorzüglich, die unoriginell wagnerisierende Sprache stört nicht allzusehr, die Musik aber gehört zum Besten und Schönsten, was die Gegenwart hervorgebracht hat. Das harmlose Grimmsche Märchen wird hier zum Symbol der unersättlichen Machtgier des Menschen, dessen frevelhaftes Begehren nach Gottgleichheit ihn in sein ursprüngliches Nichts zurückschleudert. Der gewaltigen dramatischen Steigerung entspricht eine musikalische: immer reicher werden die Mittel des Orchesters, das von einfachem Streichquartett mit allmählicher Hinzuziehung von Holzbläsern schließlich seine gewaltigsten Massen aufbietet, um Ilsebills Glück und Ende zu schildern.

Es ist eigentümlich, daß die Wagnernachfolge fast ausschließlich immer wieder an den pathetischen Wagner angeknüpft hat: die Eklektiker hielten sich an die Werke bis zum „Lohengrin", die Hyperwagnerianer an „Ring". „Tristan" und „Parsifal", während die Märchenmusiker am liebsten in der behaglichen Atmosphäre des „Rheingold" und der beiden ersten „Siegfried"-Akte sich bewegten. Daß Wagner auch eine musikalische Komödie, die von ihm selbst als sein „Meisterwerk" bezeichneten „Meistersinger", geschrieben hatte, dies beachteten die allzueifrigen Jünger kaum; war es doch in ihren Augen viel verdienstvoller, die Welt zu „erlösen" als sie durch Heiterkeit zu befreien. Nebenbei bemerkt, ist es zudem bedeutend schwieriger, eine gute heitere Oper zu schreiben als eine tragische, denn die Formeln für das Tragische sind viel leichter äußerlich nachzuahmen als heitere Einfälle, die ohne fortgesetzte neue Inspiration sich nicht erzeugen lassen. Charakteristisch ist, daß der erste Künstler aus dem Wagnerkreise, der auf den Gedanken kam, Wagners Prinzipien auf eine heitere Oper anzuwenden, Peter Cornelius war, und zwar fast ein volles Jahrzehnt vor der Uraufführung der „Meistersinger", von deren um ein weiteres Jahrzehnt zurückreichendem erstem Entwurf er keine Ahnung haben konnte. „Der Barbier von Bagdad" (Dichtung nach 1001 Nacht), im Jahre 1855 entworfen und 1858 zur Uraufführung unter Liszt in Weimar gelangt, ist somit die erste moderne komische Oper Deutschlands, dramatisch auf Wagner, musikalisch auf Berlioz' „Benvenuto Cellini" zurückgehend. Da die Oper bei der Uraufführung einer gegen Liszt gerichteten Kabale zum Opfer gefallen war, verschwand sie fast volle drei Jahrzehnte vom Spielplan, bis sich der junge Felix Mottl des von ihm begeistert verehrten Werkes erbarmte und es im Jahre 1884 wiederum zur Aufführung brachte. Aber Mottl gab es nicht

in der erst seit 1904 nochmals bekanntgewordenen Originalgestalt, sondern in einer von ihm auf Liszts Anregung besorgten Bearbeitung, die vor allem in einer vollständigen Neuinstrumentierung bestand. Über die Zweckmäßigkeit dieser Neubearbeitung ist viel gestritten worden. Hier nur so viel, daß Mottl mit der besten Absicht entschieden zu weit ging: Statt sich mit den allernötigsten diskreten Retuschen zu begnügen, schuf er eine Partitur, die das Werk ästhetisch und historisch in eine von ihm nicht beanspruchte Stellung rückte. Mottl hat den harmonisch und dramatisch unzweifelhaft vorhandenen, aber nur leise angedeuteten Zusammenhang mit Wagner durch eine vollkommen auf Wagnerschen Prinzipien beruhende Instrumentation scharf betont. In Wirklichkeit stand aber die Originalpartitur stilistisch dem deutschen Singspiel und der französischen Opéra comique viel näher. Es ist ein feines, zartes musikalisches Lustspiel, das, in intimem Raume dargestellt, als entzückendes Genrebildchen wirkt, kein großes glänzendes Gemälde, wie es in der Bearbeitung erscheint. Ob freilich in den Hallen unserer großen Opernhäuser, die stärkere Akzente verlangen, das feine Kabinettstück nicht erheblich an Wirkung einbüßen, ob dort nicht die klangvolle Mottlsche Instrumentation siegreich das Feld behaupten wird, wage ich nicht vorauszusagen. Einer der Hauptpunkte für die komische Oper ist ja die Lösung der Theaterfrage, und solange wir unter der Herrschaft der für die große Oper berechneten Riesenhäuser stehen, darf man an eine Weiterentwicklung intimer komischer Opernkunst kaum denken. Indes sollte schon die Pflege der Mozartschen Meisterwerke eine Nötigung zum Bau kleiner Opernhäuser ergeben, wie sie bisher nur ganz wenige Städte (am schönsten München in dem alten Rokoko-Residenztheater) besitzen.

Die geschichtliche Bedeutung des Corneliusschen „Barbier" beruht vor allem darauf, daß hier Formen erfunden wurden, die den von Wagner in den „Meistersingern" verwendeten zum Teil genial vorgriffen. In richtiger Erkenntnis dessen, daß das heitere Drama schon mancher komischen Wirkung halber vor allem auch eine gewisse musikalische Abrundung zu erstreben habe, hat Cornelius, ohne in den Schematismus der älteren Oper zu verfallen, hier in glücklicher Weise dramatische und musikalische Forderungen vereint erfüllt und dabei seiner eigensten Natur durch ungezwungen sich entfaltende Lyrik schon in der meisterhaft angelegten Dichtung Genüge getan. In welcher Art er gar die komplizierte kontrapunktische Form im Dienst des drama-

tischen Gedankens zu verwenden sich erkühnte, zeigt das wunderbare kanonische Finale des zweiten Aktes, das sein Gegenstück nur noch in dem gewaltigen Prügelfugato im zweiten Akt der „Meistersinger" findet. So bedeuten denn der Corneliussche „Barbier" und die „Meistersinger", beide in ihrer Art, die Höhepunkte der komischen Oper in Deutschland, und bei der einzigartigen Stellung der „Meistersinger" als Komödie größten Stiles ist die lebensvolle Entwicklungslinie dann auch von Cornelius und nicht von Wagner aus weitergegangen.

Nicht beeinflußt von Cornelius und sehr wenig von Wagner, dessen „Meistersinger" er „fast gar nicht" zu kennen behauptete, schuf Hermann Götz (1840—1876) seine komische Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874, nach Shakespeare von J. V. Widmann). Das Schicksal des Götzschen Werkes bietet ein Gegenstück zu dem des Corneliusschen. Auch dieses wurde von Kennern stets gelobt, aber noch viel weniger als jenes aufgeführt. Cornelius beklagte einmal, daß ihm zu einer Wirkung aufs große Publikum der „Kladderadatschhumor", die possenhafte Derbheit, fehle. Noch weniger als Cornelius, dessen feingeschliffene Komik stets Kaviar fürs Volk bleiben wird, besaß Götz und sein ausgezeichneter Librettist diese Gabe. Unter schweren körperlichen und seelischen Leiden geschaffen, erscheint Götzens Werk mehr als das liebenswürdige Lächeln einer feinbesaiteten Persönlichkeit, nicht aber gleich dem „Barbier" als der Ausdruck einer übersprudelnden, lebensfreudigen Künstlerlaune. Formell bietet es ebenfalls einen Ausgleich mit der älteren komischen Oper der Mozart-Nicolaischen Richtung. Und doch ist es ein echtes Lustspiel. Ohne das Recht der Musik zu benachteiligen, wird die Handlung geführt; ohne die Handlung aufzuhalten, breitet sich die Musik aus. Statt der derben Shakespeareschen Jugendposse bietet das Libretto Widmanns ein durch die verklärende Macht der Musik geläutertes Lustspiel: liebend bekennt Katharina sich überwunden, nicht von physischer Macht besiegt. Fast noch mehr als der „Barbier" verlangt das Werk in musikalischer Beziehung eine liebevoll eingehende Beschäftigung. Es blendet nirgends, auch nicht nach Seite des sehr diskret behandelten Orchesters. Aber gerade hierin, im Maßhalten des niemals überladenen, und doch stets in feiner Detailarbeit behandelten Orchesters, wird es vielleicht vorbildlich sein für die weitere Ausgestaltung des musikalischen Lustspielstils.

Wie dieser von der jüngeren Musikergeneration nicht minder wie vom Publikum herbeigesehnte Stil beschaffen sein müsse, hat kein ge-

ringerer als Hugo Wolf (1860—1903), der geniale Liederkomponist, in einem Brief an einen Freund ausgesprochen, der ihn zur Komposition einer Oper „Buddha" zu überreden suchte: „Noch hat die Welt kaum eine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in der ungewöhnlichsten Weise in den letzten Werken Richard Wagners ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll — notabene durch bereits erprobte Kunststücke, wo sich doch allenthalben das Bedürfnis kundgibt nach behaglichem Genießen, nach freundlichen Bildern, wo alles sich sehnt, in dem grämlichen und grübelnden Ausdruck unsrer Zeit ein verborgenes Lächeln, einen schalkhaften Zug zu erspähen. Sollen wir denn in unsrer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt, mich schert das wenig. Ich für mich will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir lachen können, bin ich's zufrieden. Ich strebe auch keine ‚Welt erlösende' Heiterkeit an. Nichts weniger als das. Das überlassen wir billig den großen Genies. Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir in ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es das gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber beileibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw., kurz in einer — komischen Oper, und zwar ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philiosophen im Hintergrunde. Dazu und nur dazu benötigte ich einen Dichter, und wahrhaftig! dazu muß man auch ein Dichter sein und ein ganz verfluchter obendrein. Verschaffen Sie mir ihn, und Sie sollen sehen, daß ein Dutzend Buddhas so ein ganz gewöhnliches, aber originelles komisches Operl nicht aufzuwiegen imstande sind."

Es bleibt überaus bedauerlich, daß Hugo Wolf dies klar erkannte Ziel nicht zu erreichen vermochte: sogar der Meister des spanischen und italienischen Liederbuches war schon zu lange Wagners Schüler

gewesen, als daß es ihm glücken konnte, sich von diesem gefährlichen Einfluß frei zu machen. Selbst ein so köstlicher Stoff, wie ihn Alarcons reizende Novelle „Der Dreispitz" für eine komische Oper bot, brachte ihn nicht auf die Bahn romanischen Stiles, wie er hier einzig angemessen wäre. Seine aus dieser Novelle gestaltete Oper „Der Corregidor" (1896, Text von Rosa Mayreder) krankt, abgesehen von dem hilflos aufgebauten Textbuch, musikalisch vor allem an polyphoner Überfülle, so daß die Singstimmen wie mit Bleigewichten vom Orchester belastet werden. „Ins Hispanische übersetzte Meistersinger" hat man einmal dies Werk genannt, ein Vergleich, der insofern stimmt, als die Geteilarbeit des Meistersingerorchesters hier ganz stilwidrig verwendet ist. Wenige Jahre vor Wolfs Oper kam Verdis „Falstaff" heraus: hier war von einem geborenen Dramatiker gezeigt, wie ein solcher Stoff musikalisch angepackt werden mußte. Doch Wolf war kein Operngenie, und selbst geniale Einzelheiten seines „Corregidor" — vor allem die große Eifersuchtsszene im 3. Akt — können nicht darüber hinwegtäuschen, daß sein Werk verfehlt ist.

Ein Jahr nach Hugo Wolf trat Anton Urspruch (1850—1907) mit einer komischen Oper hervor, die zum ersten Male Wagners, Verdis und Cornelius' Errungenschaften mit Mozarts Stil zu verschmelzen suchte und sich bewußt mehr an „Figaros Hochzeit" als an die „Meistersinger" anschloß mit einem gleichfalls dem Spanischen entlehnten Stoff „Das Unmöglichste von allem" (1897, nach Lope de Vega, eigene Dichtung). Der etwas sonderbar anmutende Titel erklärt sich aus der Moral des Stückes, die lautet: Das Unmöglichste von allem ist es, ein liebend Weib zu hüten. Urspruch war ein sehr gewandter Textdichter, der sich ein ausgezeichnetes, dramatisches, wenn auch nicht eigentlich poetisches Textbuch mit raffinierter Berücksichtigung musikalischer Bedürfnisse zurechtmachte. Leider ist aber seine Musik trotz aller Feinheiten doch nur das Produkt eines klügelnden Kunstverstandes und nicht einer eigenartigen, überströmenden Musiknatur. Ein feinsinniger Eklektizismus herrscht vor. Urspruch macht den italienischen Parlandostil zur Grundlage seines Werkes. Gegenüber Cornelius und Götz, die mehr nach der lyrischen Richtung zielten, betont er das dramatische Prinzip, indem er dem musikalischen Dialog eine bisher in der modernen Entwicklung noch nicht dagewesene Stellung einräumt. Schon Mozart hatte in den genialen Finali des „Figaro" die dramatische Szene an Stelle der Arie als Einheit gesetzt, und dieses Prinzip wendet Urspruch

un auf das ganze Werk an. Er schafft so eine Reihe großer Szenen, ie streng symphonisch aufgebaut sind, nach dem Prinzip des Gegenatzes, wie es sich in der Symphonie als Haupt- und Seitenthema ausspricht; nur in seltenen Fällen trifft man bei Urspruch eine Entwicklung aus einem Thema, dem Wagnerschen Leitmotiv entsprechend. Während aber bei Wagner das Leitmotiv mit der unbegrenzten Möglichkeit psychologischer Abbeugung die Personen des Dramas symbolisiert, fällt diese Aufgabe hier dem ganzen Thema, der Gesangsmelodie, zu, der das Orchester nur als Folie dienen kann, soll anders der lebhafte Fortgang des Dialogs nicht leiden oder gar untergehen. Dies verlangt natürlich wieder die Bevorzugung des Streichorchesters und der Holzbläser. Auch in der Ensemblebehandlung knüpft Urspruch an die Figarofinali an, die er aber durch Anwendung der schwierigsten kontrapunktischen Formen noch übertrumpft, ohne indes die Charakteristik der einzelnen Personen außer acht zu lassen, selbst da, wo er eine Fuge mit fünf Themen anwendet.

Ein merkwürdiges Gegenstück zu der Urspruchschen Oper, die sich übrigens nicht auf den Bühnen hielt, ist die ebenfalls nach einem spanischen Lustspiel gearbeitete, etwas früher (1894) auf dem Theater erschienene „Donna Diana" (nach Moreto, eigener Text) von E. N. v. Reznicek (geb. 1861), der böhmischer Abstammung ist und in der temperament- und geistvollen Ouvertüre dieses Werkes die ersehnte komische Oper verheißt, die zu schreiben ihm leider nicht glückte. Das Werk selbst ist die Stilmischung eines zwar als Vollblutmusiker Urspruch weit übertreffenden, ihm aber an Geschmack nachstehenden Komponisten. War „Donna Diana" noch ein gewisser Erfolg beschieden, so versagte Reznicek mit seiner nachfolgenden Oper „Till Eulenspiegel" (1902) völlig.

Ein Jahr später als Urspruchs Werk (1898) kam endlich eine komische Oper, die in gewissem Sinne als Erfüllung von Cornelius zu deuten war. Eugen d'Albert, dem großen Pianisten (geb. 1864), der schon mit mehreren Werken („Der Rubin", 1893, „Ghismonda", 1895, „Gernot", 1897) vergeblich um die Palme der ernsten Oper gerungen hatte, gelang es, mit seinem Biedermeiereinakter „Die Abreise" den Stil der modernen Konversationsoper zu treffen und sich einen großen, leider nicht mehr andauernden Erfolg zu erringen. Auch hier herrscht, noch viel mehr als bei Urspruch, ein leicht tändelnder Dialog, dessen feine Dialektik musikalisch wiederzugeben nicht leicht war, zumal die

Dichtung ein vom Grafen Sporck nur wenig überarbeitetes, ursprünglich gar nicht für die musikalische Behandlung gedachtes Lustspiel des alten, sonst heute völlig verschollenen Lustspieldichters August v. Steigentesch (1774—1826) darstellt. Aber hier fand sich in d'Albert ein Musiker, der dem Lustspiel trotz mancher Reminiszenzen an Cornelius auch musikalisch den Stempel des Eigenartigen aufzuprägen wußte. In geradezu vollendeter Weise ist die Musik dem einfach heiteren, das Pikante leicht streifenden Inhalt angepaßt. Die Hauptmotive: faßliche, melodiöse Einfälle in scharfer, klarer Rhythmik, zeichnen sich durch Behendigkeit und Leichtflüssigkeit aus. Sie erscheinen im höchsten Grade natürlich und sind dabei niemals banal, vielmehr zeigt es sich bei näherem Zusehen, daß sie trotz scheinbarer Einfachheit sehr interessant erfunden sind. Doch d'Albert kontrapunktiert immer nur leicht und graziös, wie es der Dialog gerade mit sich bringt. Auch die Instrumentation ist in ihrer raffinierten Einfachheit bewundernswert. Sie läßt alle Instrumente des großen Orchesters zu Worte kommen, vermeidet aber jede Massigkeit und bleibt immer durchsichtig. Warum dem Werke der Erfolg nicht treu blieb, ist aus der Nichtigkeit der Handlung, die eben auch keinen „Kladderadatsch"-Humor hat, unschwer zu erklären. D'Albert selbst scheint zu dieser Einsicht gelangt zu sein, als er seinen nächsten komischen Einakter „Flauto Solo" (1905, Text von Hans v. Wolzogen) mit wesentlich gröberen Mitteln aufbaute und dabei ganz den Geschmack der großen Masse zu treffen schien, obwohl auch dies Werk schon längst wieder von den Spielplänen verschwunden ist. Eine musikalische Anekdote aus der Kronprinzenzeit Friedrichs des Großen, die zu einem Kabinettstück des Rokokohumors in der Art der „Abreise" hätte gemacht werden können, ist hier vom Librettisten ebenso billig wie roh ausgeschlachtet und fast auf das Niveau der Operette gebracht worden, der eine Figur wie die jodelnde Salontirolerin Pepi sicher angehört. Auch d'Alberts Musik steht in diesem Werk auf so niedriger Stufe, daß man den Komponisten der „Abreise" kaum mehr erkennen kann. Der nächsten komischen Oper d'Alberts „Tragaldabas" (1907, Text von Rud. Lothar), einem in jeder Hinsicht verfehlten Werk, war noch nicht einmal der Publikumbeifall beschieden, obwohl d'Albert wenige Jahre zuvor mit „Tiefland" (1903, Text nach Guimera von Rud. Lothar) einen Sensationserfolg erreichte, der in jeder Beziehung sich mit dem der italienischen Veristen vom Schlage eines Puccini messen durfte. Ursprünglich kaum beachtet, erreichte diese Oper nach einer geschickten, theatralisch aufs äußerste raffinierten Umarbeitung

einen immer noch sich behauptenden Erfolg, der in gleicher Weise von der spannenden, brutalen Handlung wie von der auf eingehender Kenntnis aller Effekte des italienischen Verismo beruhenden, im tiefsten Grunde zwar unoriginellen, aber äußerst geschickt gemachten Musik herrührt. Wenn ich in diesem Werke auch nicht mit einem bekannten Kritiker „die Edelmischung Wagnerschen Geistes und veristischen Stoffes (!)" zu bewundern vermag, sondern in ihm nur das Resultat spekulativer Ausbeutung aller Theatereffekte sehe, so imponiert mir doch die Herrschaft über diese Mittel nicht wenig; es ist kein kleines Stück, sein Publikum so zu packen und dauernd zu fesseln, und gewiß steht die Faktur dieser Oper hoch über so manchem vom Ausland unter Trompetenstößen der Reklame eingeführten Machwerk. Was d'Albert sonst noch an ernsten Opern schrieb („Kain" von Bulthaupt, 1900, „Der Improvisator" nach Andersen von Kastropp, 1900, „Izeyl", 1909, „Die verschenkte Frau", 1912, und „Liebesketten", 1912, Texte sämtlich von Lothar), hat weder die Aufmerksamkeit des Publikums noch der Musiker mehr zu fesseln vermocht, vielleicht mit alleiniger Ausnahme des „Kain", der eine ergreifende Szene — die Stimme des Herrn zieht den Mörder zur Rechenschaft — aufweist und jedenfalls das stilvollste und edelste der genannten Werke ist.

Neben d'Albert war auf dem Gebiet komischer Einakter, wie sie seit der „Abreise" häufiger geschrieben wurden, eine Zeitlang am erfolgreichsten Leo Blech mit dem Biedermeierlustspiel „Versiegelt" (1908, nach Raupach von Batka), dem Blech eine minder erfolgreiche kleine Oper „Das war ich" (1902, nach Hutt von Batka) hatte vorangehen lassen. Diesen beiden Werken liegt der gute Gedanke einer Wiederbelebung der älteren Singspielform zugrunde. Leider ist aber das instrumentale Gewand trotz der sehr harmlosen Handlungen so reich und meistersingerhaft ausgefallen, daß diese Versuche als wenig geglückt zu erachten sind. Blech fehlt trotz mancher sehr witziger Einfälle im allgemeinen die Leichtflüssigkeit der Erfindung, und seine ruhelose Orchesterpolyphonie erstickt die Pointen des Dialogs, den durchzukomponieren hier entschieden von Übel war.

Demgegenüber hat Humperdinck in seiner einzigen komischen Oper „Die Heirat wider Willen" (1905, Text von seiner Gattin nach Dumas) sich nicht gescheut, nach dem Vorgang von Thuilles „Lobetanz" wiederum zum gesprochenen Dialog zurückzukehren, obwohl im übrigen seine Oper sich stark in Wagnerschem Fahrwasser bewegt. Dies ist nur da-

durch zu erklären, daß das Werk stilistisch als ein Kompromiß zwischen der französischen Opéra comique, der es stofflich auch angehört, sowie der älteren deutschen komischen Oper und Wagner sich darstellt. Bei aller Bewunderung der meisterhaften Arbeit und vieler Schönheiten im einzelnen ist dieses Kompromiß nicht gerade als glücklich zu bezeichnen. Die einzig stilgemäße Behandlung des an sich recht leichtfertigen, aber echt lustspielhaften, nachträglich künstlich vertieften Stoffes wäre etwa in der Art Aubers möglich gewesen. Dann hätte auch der gesprochene Dialog nicht gestört. Zieht Humperdinck so einerseits nicht die Konsequenzen der Wagnerschen Kunstübung, so folgt er ihr wiederum durch überreiche polyphone Ausgestaltung des Orchesters, das Wort und Weise des Sängers mit allerlei kontrapunktisch interessanten, aber im Theater unwirksamen Mittelstimmen zu ersticken droht. Daneben erscheinen auf Popularität berechnete Episoden, die geradezu als „Coupletschlager" wirken und so aus dem Rahmen der vornehmen Oper fallen, auch den dramatischen Aufbau hemmen, wie denn überhaupt die Dramaturgie dieses Opernbuches, namentlich im dritten Akt, sehr anfechtbar ist. Daß aber Humperdincks sinniger deutscher Art ein so stark romanisch-frivoler Stoff wenig entsprach, dafür zeugen gerade die musikalisch am besten gelungenen Teile, in denen seine eigenste Natur zu ungehemmter Entfaltung kommt und uns dann mit edlen Blüten köstlicher Tonpoesie beglückt. Auf dem Theater hat sich indes das Werk nicht zu halten vermocht.

Im Gegensatz zu den genannten Komponisten komischer Opern, die — mit Ausnahme Urspruchs — alle mehr oder minder von Wagner herkommen, hat der Deutschitaliener Hermann Wolf, der sich als Sohn eines Deutschen und einer Italienerin „Ermanno Wolf-Ferrari" (geb. 1876) nennt, große und aufsehenerregende Erfolge mit komischen Opern erzielt, die durchaus in der italienischen Opera buffa (etwa der Linie Pergolese-Mozart-Rossini-Verdi) wurzeln. Obwohl Wolf-Ferrari italienische Texte komponiert, muß er doch zu den Deutschen gerechnet werden, schon deshalb, weil die Uraufführungen seiner Werke (mit Ausnahme seiner durchgefallenen Erstlingsoper „Cenerentola" 1900) sämtlich in deutscher Sprache stattfanden und Wolf-Ferrari bisher in Italien, wo er eine Zeitlang als venezianischer Konservatoriumsdirektor wirkte, sich nicht durchsetzen konnte. Mit den „Neugierigen Frauen" (Le donne curiose, 1903, Text nach Goldoni von Sugana) machte sich der junge Maëstro mit einem Schlage berühmt. Wenn sich auch die reichliche

Überschätzung des Komponisten, der als „Mozart redivivus" zunächst gefeiert wurde, allmählich auf das rechte Maß zurückführen ließ und man erkannte, daß Wolf-Ferrari kein bahnbrechendes Genie, sondern nur ein (allerdings sehr talentvoller) Eklektiker sei, so schmälert das die Verdienste dieses Mannes um die Entwicklung der modernen komischen Oper nicht allzusehr. Wolf-Ferrari hat zwar nichts prinzipiell Neues gebracht, aber das Alte derart geschickt erneuert, daß es fast als etwas ganz Neues gelten konnte. Dazu kommen bei ihm wirkliches, echtes Bühnentemperament, liebenswürdige, hübsch klingende Einfälle, und vor allem der so überaus seltene Sinn für feine musikalische Komik. So wurden denn seine „Neugierigen Frauen" von Publikum und Kritik mit Jubel begrüßt, und man übersah im ersten Taumel der Begeisterung willig und gern die großen Schwächen dieses so überaus reizenden, aber doch noch recht unfertigen Werkes, das denn auch, nachdem es eine Zeitlang serienweise gespielt worden war, völlig verschwand. Vor allem hat zu diesem sicher unverdienten Schicksal das ungeschickte Textbuch beigetragen, das der altmodischen Dramaturgie Goldonis viel zu weit folgte und den Witz des Stückes — das Erstaunen der neugierigen Frauen, die hinter einem spießbürgerlichen Spielklub der Männer die schlimmsten Ausschweifungen vermuten — dadurch vorweg nahm, daß dieser Spielklub in seiner vollendeten Harmlosigkeit uns sofort bei Aufgehen des Vorhanges vor Augen geführt wird. Ein Hauptspaß der im übrigen so reizenden Handlung hätte indes die Spannung des Publikums auf die Geheimnisse des Klubs sein müssen, so daß zu den „neugierigen Frauen" sich die neugierigen Zuschauer gesellt hätten. Ein weiterer Mangel der Wolf-Ferrarischen Opern gleicher Art (es folgten noch ungleich minder erfolgreich, stilistisch sich wenig von den „Neugierigen Frauen" unterscheidend „Die vier Grobiane", 1906, Text nach Goldoni von Pizzolato) und „Der Liebhaber als Arzt" 1913, nach Molière von Golisciani) ist das Fehlen warmer, von Herzen kommender und zu Herzen strömender Melodik. Das ist wohl weniger dem Tondichter anzurechnen, welchem in seinem Meisterwerk, dem entzückenden Einakter „Susannens Geheimnis" (1909, Text nach dem Französischen von Golisciani) auch diese Töne zu Gebote stehen, als daß es im Wesen der maskenhaften Stoffe begründet ist, deren Figuren kein menschliches Mitgefühl erregen und uns gleich Marionetten kalt lassen. Wolf-Ferraris Opern nach Goldoni und Molière muten trotz entzückender musikalischer Detailarbeit und trotz der modernen Faktur

ihres Orchesters doch im wesentlichen antiquiert an, und es trifft auf sie zu, was Wagner in seiner Schrift „Über das Operndichten und Komponieren" meint: „Für Theaterfigurinen eine ‚neue' Musik zu erfinden, ist jetzt ungemein schwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Musik zu solchen dramatischen Maskenspielen erschöpft. ... Was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, stümperte und langweilte." Nun kann man gerechterweise Wolf-Ferrari zwar nicht nachsagen, daß er stümpere, im Gegenteil, er beherrscht seine Technik meisterhaft; aber daß sich in seine zierlichen Nippfächelchen ein wenig Langeweile einmischt und daß sie nur als vorübergehender Modegeschmack bestehen können, während Mozarts herzenswarme Töne dem Sturm der Zeiten noch auf Jahrhunderte hinaus trotzen werden, ist gewiß. Nicht so ist es mit „Susannens Geheimnis": Hier umfängt uns ein anderer Geist, hier spürt man, daß der Komponist nicht nur spielt, sondern ein Erlebnis gestaltet. Dies kleine Werk, gleich d'Alberts „Abreise" nur drei Personen umfassend, von denen die eine, der Diener, gar stumm ist (ein entzückender Einfall), — es dürfte, spannender und unterhaltender als die „Abreise", wohl zu dem dauernden Besitzstand unserer Bühnen gerechnet werden. Wie hier Susannens Geheimnis (die Zigarette, hinter der der eifersüchtige Mann einen Liebhaber zu wittern glaubt) allmählich enthüllt wird, ist überaus reizvoll, und seine ganz auf den Gesang gestellte, sich der raschbeweglichen Mimik witzig anpassende Musik ist das Deliziöseste, was die neuere komische Oper seit Verdis „Falstaff" hervorgebracht hat. Und dies bedeutet nicht wenig. Daß sich dazwischen einmal Wolf-Ferrari vom übelsten Verismo Puccinischer Richtung einfangen ließ („Der Schmuck der Madonna", 1908, Text von Zangarini und Golisciani), diesen Fehltritt sollen wir ihm nicht allzusehr verübeln. Wenn es ihm weiter gelingt, Textbücher von der Art seines Einakters aufzutreiben und der Maskenmusik der Goldoni-Molièreschen Richtung zu entsagen, dann dürfte er der rechte Mann für eine — allerdings Sänger ersten Ranges erfordernde — Weiterentwicklung der komischen Oper über Mozart und Verdi hinaus sein. Dagegen vermochte es der von Nietzsche hochgeschätzte „Peter Gast" (eigentlich Heinrich Köselitz, geb. 1854), ein dilettantischer Vorläufer Wolf-Ferraris, mit seiner textlich wie musikalisch sehr schwächlichen Oper „Die heimliche Ehe" oder „Der Löwe von Venedig" (1891) nicht, die hohe Meinung seines berühmten Freundes zu rechtfertigen.

In der weisen Erkenntnis, daß „mit den Göttern sich nicht messen soll irgend ein Mensch", hatten die bisher genannten Komponisten komischer Opern es unterlassen, eine direkte Meistersingernachfolge anzustreben, und sich damit begnügt, harmlos-heitere, einfachere Stoffe in ein entsprechendes, mehr oder minder von Wagner abhängiges musikalisches Gewand zu kleiden. Die „Meistersinger" nachzuahmen, ohne Wagners Genie zu besitzen, diesen Ikarusflug wagte zuerst Max Schilling's mit seinem „Pfeifertag" (1899, Text vom Grafen Sporck). Er versuchte eine Art von Projizierung persönlichen Erlebnisses auf eine allgemeinere, komisch sein sollende Handlung, deren Milieu sehr glücklich gewählt war, die jedoch in ihrer Ausgestaltung einen plumpen Scherz drei Akte lang unerträglich breittritt. Dazu kommt eine ausgesprochen epigonale Musik ohne einen Funken von Witz und Laune, am besten noch in einigen symphonisch-lyrischen Stellen. Die daraus resultierende Langeweile hat die Oper bald schon von den Theatern verbannt. Glücklicher im äußeren Erfolg war der ungleich begabtere Richard Strauß (geb. 1864) mit seinen „Meistersingern", dem Einakter „Feuersnot" (1901, „Singgedicht" von Ernst v. Wolzogen), einer tollen Überbrettelei, die zumindest, so geschmacklos sie auch sein mag, Witz und Laune nicht vermissen läßt. Nach dem verunglückten „Guntram" hatte Strauß mit dieser Oper seinen ersten Bühnenerfolg, der dank der nachfolgenden Sensation der „Salome" eine Zeitlang durch künstliche Verkoppelung beider Werke über Gebühr gesteigert wurde. Unorganisch ist schon die Verquickung einer hübschen Sage mit Straußens persönlichster Angelegenheit, seiner sogenannten „Vertreibung" aus München, die mit der ebenso fraglichen „Vertreibung" seines „Vorgängers" Wagner in Parallele gesetzt wird, geradezu schamlos aber sind die erotischen Episoden des Werkes. So widerlich prüde Heuchelei sein mag, so wenig ist doch die Prostitution zartester Dinge auf offener Bühne nur zur Frönung der Schaulust zu billigen; daß z. B. ein Pöbelhaufe auf der Straße unter recht anzüglichen Redensarten eine zwangsweise Defloration erwartet, — dieses Schauspiel dem deutschen Publikum zu bieten war den Herren Strauß und Wolzogen vorbehalten, die in widerlicher Selbstglorifizierung ihre eigene Persönlichkeit in Kunrads unerträglich langweiliger Anrede gebührend in den Vordergrund schoben. Die Musik Strauß', so temperamentvoll und mitunter witzig sie ist, bietet doch nur einen schwachen Abklatsch der Meistersingerpartitur und steigt in den schmalzigen Lyrismen zu Niederungen herab, die

den ethisch und ästhetisch so hochstehenden Autor des „Guntram" kaum mehr erkennen lassen. Was Strauß auf symphonischem Gebiet, besonders in seinem genialen „Till Eulenspiegel", so meisterhaft geglückt ist, das vermag er auf der Bühne nicht zu gestalten. Er verschrieb sich von nun an dem Teufel der Sensation, der ihn seitdem nicht mehr losgelassen hat. Der gesunderen Sinnlichkeit der „Feuersnot", die immerhin noch bis zu einem gewissen Grade sympathisch wirken konnte, stellte er in seiner nächsten komischen Oper „Der Rosenkavalier" (1911, Text von Hugo v. Hofmannsthal) die vollends anwidernde Geilheit eines Ochs von Lerchenau und die letzten gefährlichen Stunden einer alternden Aristokratin entgegen. Der Mode der Zeit folgend, sollte diese Oper ja eine Art von wiedergeborener „Hochzeit des Figaro" darstellen. Wie weit schon der dem unfruchtbarsten Ästhetentum verfallene Textdichter von dem großen Vorbild Beaumarchais-da Ponte entfernt ist, lehrt ein Blick auf das mit zynischer Deutlichkeit dargestellte Verhältnis Rofrano-Marschallin, das man nur mit dem zarten poetischen Hauch der Beziehung Gräfin-Cherubin zu vergleichen braucht, um den Abstand zwischen wirklichem Genie und talentloser Nachahmung zu ermessen.

Auch im übrigen ist das Libretto Hofmannsthals das Gegenteil eines gut angelegten Opernbuches, da es durch überwucherndes nebensächliches Detail die Haupthandlung fortwährend stört. Es ist eine typische Literatenarbeit, die die Aufgabe des Musikers erschwert, statt sie zu fördern. Hofmannsthal wollte etwas formell Neues schaffen, war aber nicht imstande, an Stelle der von ihm gemiedenen alten Opernform ein wirklich lebensvolles originelles Gebilde zu setzen. So entstand ein Zwitter, dem gegenüber selbst ein ursprünglicherer Musiker als Strauß einen schweren Stand gehabt hätte. Strauß selbst aber trifft das Verschulden, daß er, ohne sich über die unerläßlichen dramaturgischen Vorbedingungen klar zu sein, sich darauf einließ, diesen Text bruchstückweise (!), je nach Eintreffen der Dichtung, zu komponieren, wodurch, wie sogar sein Biograph Steinitzer mit Recht betont, zurückgreifendes Vergleichen, Anpassen, Feilen der einzelnen Teile unmöglich wurde. Auf die Musik hat diese unkünstlerische Schaffensweise geradezu verhängnisvoll gewirkt. Hier stehen einerseits prächtige Stellen, Einzelheiten, wie sie musikalisch nur einer Begabung vom Range Strauß' gelingen konnten, z. B. der Schluß des ersten Aktes, der überhaupt als Ganzes weitaus am meisten abgerundet wirkt (vermutlich weil Strauß sich Zeit dazu ließ), ferner der

ganz wundervolle Einzug des „Rosenkavaliers" im zweiten Akte; dagegen trägt vornehmlich der auch szenisch ganz ins Possenhafte herabsinkende dritte Akt deutlich die Spur der Überhastung. Dafür spricht auch schon die Tatsache, daß Strauß diese überlange, später stark gekürzte Partitur in wenig mehr als anderthalb Jahren neben einer Fülle anderer Arbeiten vollendete, so daß dieser „Rekord" als die „staunenswerteste Leistung" seiner Komponistenlaufbahn bezeichnet werden konnte. Wer das Schaffen unserer wahren dramatischen Großmeister kennt, wird angesichts der immens gesteigerten Technik unseres Zeitalters diese Überhastung weniger als ein Zeichen künstlerischer Kraft als industrieller Betriebsamkeit auffassen können. So wirkt denn das Ganze in jeder Hinsicht recht unerquicklich, besonders auch infolge der völlig aus dem Rahmen der Zeit fallenden, operettenhaften Walzer, mit denen namentlich der dritte Akt durchsetzt ist. Gegenüber dem Vorwurf, daß Strauß statt ihrer nicht Tänze der Maria-Theresia-Zeit mit ihrer würdevollen Lustigkeit angewandt habe, hat sein Biograph zu betonen versucht, Strauß habe „in diesem Punkt historische Treue nicht als notwendig und nicht als aus der übrigen Musik mit Natürlichkeit hervorgehend" empfunden. Wer da glaubt, die banalen Walzer dieser Partitur — ihnen haben nicht die edlen Muster eines Lanner und Johann Strauß zum Vorbild gedient — seien organisch mit Richard Strauß' sonstiger Musik verbunden, der urteilt über diese Musik sehr hart; ebensowenig ist einzusehen, warum bei einer bis ins kleinste kulturhistorische Detail sich historisch gebärdenden Aufführung gerade die Hauptsache, die Musik, nicht leicht archaische Färbung zum mindesten gelegentlich haben dürfte, wie dies z. B. Richard Wagner in den „Meistersingern" aufs köstlichste gezeigt hat.

Der „Rosenkavalier" ist ein Glied in der Kette jener musikdramatischen Werke, die Strauß seit einem Jahrzehnt geschrieben hat und die alle den gleichen Charakter tragen. „Salome" und „Elektra", die beiden Tragödien, insbesondere, dürften zwar als Fäulnisprodukte einer heruntergekommenen, im Geschmack verwilderten schwülen Zeit, wie die letzten Jahre vor dem gewaltigen europäischen Gewitter waren, einen gewissen kulturhistorischen und technischen Wert behalten, der nachfolgenden gesünderen Generation, deren Nerven der große Krieg gestählt hat, aber vollends unerträglich vorkommen.

„Salome" (1905) war Straußens Welterfolg und machte ihn mit einem Schlage zum berühmtesten Musiker seiner Zeit. Zur Dichtung

des Werkes, dem bekanntlich die wörtliche, nur etwas gekürzte Übertragung des Dramas von Oskar Wilde zugrunde liegt, kam Strauß auf sonderbare Weise. Im Jahre 1901 in Breslau zur deutschen Uraufführung gelangt, hatte das (übrigens in französischer Sprache niedergeschriebene) einaktige Drama des lange verfehmten englischen Dichters ungeheure Bühnenerfolge erzielt, zumal es sich in atemversetzender Hast abrollt und mit seiner ungesunden Erotik einem Zug der Zeit sehr entgegenkam. Strauß wurde nun von dem Wiener Dichter Anton Lindner das Anerbieten gemacht, aus dem Wildeschen Drama einen Operntext zu verfertigen. Er ging zunächst darauf ein; als jedoch die ersten Seiten des Lindnerschen Librettos eintrafen, kam Strauß, wie sein Biograph berichtet, damit nicht zurecht und las deshalb das Original nochmals nach. Hier war ihm gleich der erste Satz: „Wie schön ist die Prinzessin Salome" musikalisch homogen, und er beschloß, den Urtext in Hedwig Lachmanns Übersetzung nur mit einigen Kürzungen unmittelbar zu vertonen. Die Person des Jochanaan dachte er sich zuerst in ihrer äußeren Vernachlässigung eher grotesk; da aber schon Salome und Herodes, und mehr noch die fünf Juden outrierte Figuren waren, drohte das Ganze, wie Steinitzer berichtet, für die musikalische Charakteristik zu monoton zu werden. So wurde denn zunächst aus dem Bedürfnis nach Gegensätzlichkeit heraus der Prophet durchaus ernsthaft vertont, freilich oft in einer süßlich-sentimentalen Liedertafelweise, die zwar weitere Kreise des Publikums, nachdem sie genügend durch Straußens monströse Kakophonien gemartert sind, überaus „schön" finden, die aber jedem mit Sinn für echte Musik Begabten unleidlich erscheinen wird. Ein besonderer Vorteil bot sich Strauß in der einaktigen Form seiner Werke „Feuersnot", „Salome" und „Elektra" dar; dieser Vorteil der Kürze geht aber in der „Salome" wieder verloren durch die fast endlose musikalische Ausweitung des Schlusses, der ganz ohne Rücksicht auf das Theaterbedürfnis sich symphonisch weiterspinnt und dadurch dramatisch die an und für sich schon recht geschmacklose Szene mit dem Küssen des abgeschlagenen Hauptes widerlich macht. Strauß steht in der „Salome" trotz mancher ihm zweifellos allein gehörender orchestraler Neuerungen mehr auf dem Boden Wagners, als er selbst zuzugeben gewillt ist. Aber er mißbraucht die Wagnerische Technik zu einer Art von unsinnig gewordenem Musikdrama, das sich geradesogut als Pantomime mit Orchesterbegleitung abspielen könnte. Seine Anhänger wollen daraus mit Gewalt einen Vorteil vor

Wagner herauskonstruieren, und so kann man denn in der von Strauß selbst sanktionierten Steinitzerschen Biographie Sätze lesen von folgender Art: „In der Salome ist die Singstimme erlöst (!) vom spätwagnerischen neudeutschen Fluch der Orchestergebundenheit; selbständig folgt sie rhythmisch und melodisch nur dem Wort; ebenso selbständig ist das Orchester, und die Phantasie im Zusammengehen beider von absoluter Virtuosität und unerschöpflicher Fülle." Das heißt doch mit anderen Worten nichts weiter, als daß die Singstimme vom — Singen „erlöst" sei; hoffen wir nur, daß sich die Erlösung von einer solchen Art der „Erlösung" bald vollzieht, ehe noch unsere Sänger nach vollständigem Stimmruin ihre „Virtuosität" im Bewältigen derartiger Aufgaben weiter bekunden können! Dürfen doch nach Straußens eigenem verbürgtem Ausspruch die Sänger „krepieren", wenn nur das Orchester seine lauten Effekte gut herausbringt. Es wäre aber wichtiger, die Singstimmen wirklich sangbar zu behandeln, als immer wieder Orchesterraffinements zu ersinnen; so kann ich z. B. der Einführung eines neuen Instruments, des von Heckel in Biebrich konstruierten „Heckelphon" (ein Holzblaseinstrument, das zwischen Oboe und Fagott vermittelt), lange nicht die Bedeutung zuerkennen, die ihm in der Straußliteratur zugeschrieben wird.

Man hat viel über die „Perversität" der Salomemusik geschrieben und Strauß daraus einen Vorwurf gemacht, daß er einen solchen Stoff komponierte. Ich kann mich dieser Meinung durchaus nicht anschließen. Dagegen scheint mir, daß Strauß gar nicht der rechte Mann für diesen Stoff war: ein Russe wie Glazunow (der übrigens eine rassige Musik zu Wildes „Salome" schrieb), ein Franzose wie Bizet, dessen „Diamileh" die Note orientalischer Sinnlichkeit ganz anders trifft, sie wären die rechten Komponisten für solch ein Werk gewesen. Strauß hingegen verbindet kein inneres Verhältnis zu dem Stoff als das Bedürfnis nach Sensation, und so hat er an dem Textbuch vorbeikomponiert, stilistisch sowohl wie dramatisch. Daß Strauß, so groß er als Symphoniker sein mag, kein geborener Dramatiker ist, zeigt allein schon die Linie seines Schaffens, noch mehr aber der Umstand, daß er seine Partituren nie szenisch sich vorstellt, immer nur hört. Daher kommen diese unmöglichen, durch keine dramatisch motivierte Aktion ausfüllbaren Orchesterzwischenspiele; daher kommt es, daß Strauß im Gegensatz zu allen großen Dramatikern vor ihm, einerseits das gesungene Wort im Einzelnen orchestral ausmalt, anderseits es aber eben in dieser Orchesterflut er-

tränkt, so daß die detaillierte Tonmalerei, deren Sinn niemand versteht, zum Unsinn wird. Das gilt für „Salome" so gut wie für die nachfolgende, oft stilistisch viel reinere und edlere, in der Erkennungsszene der Geschwister sogar ergreifend erhabene „Elektra" (1909, Text von Hofmannsthal), die im übrigen wiederum durch Ausmalung hysterisch-erotischer Zustände genau so unangenehm wie „Salome" wirkt. In der gleichen Sphäre überhitzter Sexualpathologie bewegt sich Straußens Pantomime „Josephslegende" (1914, Szenerie von Graf Keßler und Hugo v. Hofmannsthal), das insofern wenigstens konsequent ist, als hier auf die Mitwirkung der in den übrigen Werken nur hinderlichen Singstimmen von vornherein verzichtet wird. Zuletzt sei noch das seltsame Zwitterwerk „Ariadne auf Naxos" (1912, Oper in einem Aufzug von Hugo v. Hofmannsthal, zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Molière) erwähnt.

Dieses Werk ist auf eine merkwürdige Art entstanden. Ursprünglich sollte Strauß nur eine Begleitmusik zu Molières Lustspiel schreiben, an das Hofmannsthal statt des vom Dichter vorgeschriebenen Balletts eine kleine, etwa 20 Minuten dauernde Oper anzuhängen gedachte. Schließlich aber war die Oper um eine volle Stunde länger und überwucherte derart die Komödie, daß nichts anderes übrigblieb, als den schon ohnehin stark zusammengestrichenen Molière noch mehr zu kürzen. So wurde denn Molière nur zum Vorwand für Strauß' Musik und Hofmannsthalsche Späße; strich doch der rücksichtslose Wiener Poet die fünf Akte des genialen Franzosen schließlich in zwei zusammen, wobei, wie der Straußbiograph sich ausdrückt, „die Liebesintrige nebst der nicht mehr zeitgemäßen Verkleidungsburleske wegfiel und nur das mit leise tragischem Unterton versehene Charakterbild des Großkaufmanns und Parvenus Jourdain übrigblieb". Als Überleitung zu der Oper dichtete Hofmannsthal noch eine Dialogszene hinzu; diese enthält allerhand „aktuelle" Anspielungen und läuft wiederum zum Teil in eine Selbstglorifizierung Straußens hinaus, der in der Maske des jungen Komponisten die Rolle des verkannten Genies zu übernehmen hat. Nun aber kommt das Tollste: statt sich mit der Aufführung einer harmlosen kleinen Oper genügen zu lassen, die natürlich dem Stil des Lustspiels gemäß nur heiter hätte sein können, gerät Hofmannsthal auf die aller Bühnentechnik hohnsprechende Idee, den Jourdain eine Aufführung der ernsten Oper „Ariadne" gleichzeitig mit einer Stegreifkomödie anbefehlen zu lassen, so daß die Buffotypen Brighella, Scara-

muccio, Harlekin, Truffaldin und Zerbinetta unmittelbar in die ernsthafte Ariadneoper hinein ihre Späße loslassen. Das Resultat ist natürlich ein Durcheinander, aus dem sich niemand mehr herausfinden kann. Die Verquickung von Tragik und Komik hätte wohl organischer wirken können, wenn man die ernst gemeinte Oper durch ein sie parodierendes Buffoensemble aufgeführt, dann also die Partie der Ariadne der Sängerin der Zerbinetta übertragen hätte. So aber schädigen die Autoren gute ernste Gedanken durch die unmittelbar ihre Wirkung zerstörenden Parodien. Auch Strauß muß dies erkannt haben, denn er soll jetzt die Absicht hegen, die — viel Vortreffliches, ja Ergreifendes enthaltende — ernste Oper von Molière und der Burleske abzutrennen und sie umgearbeitet als selbständigen Einakter herauszugeben. Solange er freilich von dem Einfluß eines Poeten vom Schlage Hofmannsthals sich nicht befreit hat, solange er die Sänger zugunsten des Orchesters weiter vergewaltigt, dürfen wir von ihm trotz seiner Modeerfolge kein echtes und rechtes Bühnenwerk von bleibendem Werte erhoffen.

Neben Strauß, d'Albert, Humperdinck und Kienzl, den erfolgreichsten deutschen Musikdramatikern der Gegenwart, verblaßt der Theaterruhm all derer, die als Musiker zwar unseres ungeteilten Interesses sicher sind, indes auf der Bühne es zu keiner durchschlagenden Wirkung bringen konnten. Da ist in erster Linie Felix Weingartner, der berühmte Dirigent (geb. 1863), zu nennen mit seinen wagnerisierenden Jugendopern „Sakuntala" (1884) und „Malawika" (1886, beide nach indischen Stoffen auf eigene Texte), denen die zunächst arg verkannte, später aber bis zu einem gewissen Grad durchgedrungene Oper „Genesius" (1893, eigene Dichtung) als vielleicht seine eigenartigste Schöpfung auf dramatischem Gebiet folgte. Was später kam, hochstrebende Werke von der Art der Trilogie „Orestes" (1902) und des biblischen Dramas „Kain und Abel" (1914, beide nach eigenen Dichtungen), zeigt Weingartner auf Pfaden, die wohl seiner liebenswürdigen Natur fremd sind; schon stofflich bedeuten diese Opern keine glücklichen Griffe.

Fesselnd als Musiker, doch den Forderungen des Dramas sehr naiv gegenüberstehend ist der ganz in deutscher Kultur aufgegangene und auch in unserer Sprache „dichtende" große Pianist Feruccio Busoni (geb. 1866 in Empoli bei Florenz, lebt seit 1894 in Berlin). Seine phantastische Oper „Die Brautwahl" (1913, eigener Text nach E. T. A. Hoffmann) zeigt überaus starke Begabung für das Skurril-Romantische, das

sich indes leider nicht so leicht in den engen Rahmen des Dramas einspannen läßt. Vielleicht als eine Hoffnung für die pathetische Oper erscheint Paul Gräner (geb. 1873) mit seinem knappen Werk „Don Juans letztes Abenteuer" (1914, Uraufführung kurz vor Kriegsausbruch, Text von Otto Anthes). Gräner empfindet entschieden dramatisch, und seine Musik entbehrt nicht der persönlichen Note. Aber die Persönlichkeit selbst ist noch nicht originell genug, um tiefer zu interessieren, und an Mozart darf man bei diesem neuen „Don Juan" schon gar nicht denken. Auch die Dramen des vielgenannten Wiener Impressionisten Franz Schreker (geb. 1875) „Der ferne Klang" (1912) sowie „Das Spielwerk und die Prinzessin" (1913, beide nach eigenen Dichtungen) werden wohl mit ihrer stark von Debussy abhängigen Musik und den kurios-symbolischen Textbüchern nicht über einen relativ engbegrenzten artistischen Kreis hinauskommen.

Überhaupt ist es ja mit dem sogenannten musikalischen Fortschritt eine eigentümliche Sache. Kaum ein Schlagwort gibt es, das im musikalischen Leben der Gegenwart nicht nur in den Köpfen unreifer Schwärmer, sondern sogar in den Häuptern führender Männer größeres Unheil gestiftet hat, als das Wort von der „fortschreitenden Entwicklung der Tonkunst". Von Franz Liszt in einer Epoche erregter Kämpfe um Neues, von den Allzukonservativen heftig Angefochtenes gebraucht, ist dies unglückselige Wort allmählich zum Verhängnis der jüngeren deutschen Komponistengeneration geworden, namentlich seitdem Richard Strauß mit seiner Fortschrittsproklamation gegen eine angeblich noch existierende „Reaktionspartei" den Bannstrahl geschleudert hat. Und so kommt es denn, daß auch Komponisten, die schon bei der Erfindung einer einfachen, sanglichen Melodie kläglich versagen, sich auf „unerhörte" harmonische oder instrumentale Kombinationen etwas zugute tun, um wenigstens auf diese Weise ihr (unendlich bescheidenes) Teil an dem allgemeinen Fortschritt zu haben, mit dem wir es ja zuletzt in der Musik „so herrlich weit gebracht". Schauen wir uns einmal dies Schlagwort selbst an darauf, ob es einer Kritik überhaupt standzuhalten vermag, und wir werden Sonderbares finden. Stellen wir zunächst eines fest: sowohl der „Fortschritt" — das Fortschreiten — wie die „Entwicklung" stellen lediglich Tatsachen fest, ohne irgendwelche Werturteile auszusprechen. Wir schreiten fort, heißt nur: wir bewegen uns im Sinne des Heraklitischen παντα ῥει; daß die Bewegung aber einen „Fortschritt" bringt (wie wir dies im politischen Leben

wertend benennen), ist damit nicht gesagt. Die Erde, an die wir nun einmal gebunden sind, ist rund; schreiten wir auf ihr immer in gleicher Richtung fort, so stehen wir schließlich am Anfangspunkte, — freilich hat sich das Wesen dieses Punktes, der ebenfalls dem Gesetz der Veränderung unterworfen ist, inzwischen verschoben. Dies gilt für körperliche Bewegungen in gleichem Maße wie für solche des Geistes. Wenn wir nun nicht auf dem albernen Standpunkte jenes Wilhelm-Buschschen Engländers stehen, der meint: „Schön ist es auch anderswo, und hier bin ich sowieso", dann müssen wir zugeben, daß die Veränderung an sich gar keinen Wert hat und erst das Fortschreiten zu höheren Zielen den eigentlichen „Fortschritt" ausmacht. Das hat man denn wohl eingesehen, als man von der fortschreitenden Entwicklung sprach, doch auch hier verfiel man in einen ähnlichen Fehler. „Entwicklung" ist ein naturwissenschaftlicher Ausdruck, der zunächst eigentlich nur besagt, daß aus einer Zelle etwas, das potentiell schon in ihr lag, herausgewickelt würde. In naturwissenschaftlichem Sinne „entwickeln" sich ja wohl — wenigstens nach unseren menschlichen Begriffen — immer höhere Gattungen, obwohl auch dies noch starkem Zweifel unterliegt und, wie neuerdings überzeugend nachgewiesen wurde, die Menschenaffen in mancher Beziehung eine höhere Stufe der Entwicklung erreicht haben als die in gewisser Hinsicht primitivere Gattung „Mensch".

Es leuchtet also ein, daß auch mit dem Begriff der Entwicklung in künstlerischer Hinsicht wenig anzufangen ist, es sei denn, man betrachte, die „Entwicklung" teleologisch und lege der Kunstgeschichte Ziele und Zwecke unter, die sie an und für sich nicht hat und haben kann. Man lasse also sowohl politische wie naturwissenschaftliche Begriffe aus dem Spiel und betrachte die Kunst nach anderen, ihr selbst eigenen Gesichtspunkten. Ob das Neuere besser ist als das Alte oder dieses besser als jenes, die Frage läßt sich nicht nach der Schablone des Warenhausverkäufers abmachen, der seinen Kunden stets nur das „Allerneueste" anpreist und verachtungvoll auf die im Vorjahr von ihm mit gleichem Eifer angepriesene frühere Mode blickt; aber ebensowenig dürfen wir uns auf jenen antiquarischen Standpunkt stellen, der alles Lebendige geflissentlich ignoriert, damit Maulwurfsarbeit und Totengräberei ja nicht gestört werden. Eine Frage des Geschmacks und nicht des „Fortschritts" sei es, ob man das Alte oder das Neue vorziehe, hat einmal die geistvolle polnische Klavizimbalistin Wanda Landowska in einem witzigen, „Le crime du lèse-progrès" („Das Verbrechen der

Fortschrittsbeleidigung") überschriebenen Kapitel ihres Buches „Musique ancienne" („Alte Musik") gesagt. In der Tat: sowohl die geschworenen Fortschrittsmenschen wie die eingefleischten Rückwärtsler ermangeln des historischen Sinnes: „Unsere Nachkommen werden nichts taugen", sagen diese; „unsere Vorfahren waren nichts wert", meinen jene.

Auch mit dem Worte „Reaktion" wird von Richard Strauß und seinen Anhängern ein merkwürdiges Spiel getrieben: sie brauchen es in durchaus gefälschtem politischem Sinn, während es von Haus aus eine naturwissenschaftliche Bezeichnung ist, welcher der Charakter der Notwendigkeit innewohnt. Denn unter „Reaktion" im naturwissenschaftlichen Sinne versteht man die Art und Weise, wie Stoffe, Organismen usw. von außen her erfolgende Einwirkungen beantworten, wie sie auf Dinge, die als „Reize" an sie herantreten, „reagieren". Erst im politischen Leben — insbesondere nach den Freiheitskriegen — verwechselte man den Rückschritt, die Rückkehr zu längst überwundenen Zuständen, nämlich die „Restauration", mit der notwendigen Gegenwirkung, der „Reaktion". Nun ist eine künstlerische Restauration ein Unding, eine künstlerische „Reaktion" aber gerade die Gewähr und Bedingung lebendigen und dauernden Fortschritts. Denn während das Verfolgen einer bereits eingeschlagenen Richtung oft zu nichts weiter führt, als das ans Tageslicht zu bringen, was irrtümlich und verkehrt an einer Richtung war, ist es die Reaktion, die auf neue Wege und zu neuen Entdeckungen hinleitet, weil sie immer eine Richtungsänderung bewirkt. In diesem Sinne hat der im November 1914 verstorbene Musikschriftsteller Rudolf Louis eine neue „Reaktion" als bestimmend für die musikalische Entwicklung der nächsten Zukunft vorausgesagt: „Aber diese Reaktion wird in nichts jenem Schreckgespenste gleichen, das der Fortschrittsphilister so gern an die Wand zu malen pflegt; denn trotz ihres bestimmten, ja scharfen Gegensatzes zu dem, was man in der Gegenwart gewöhnlich unter modernen musikalischen Anschauungen und Bestrebungen zu verstehen pflegt, wird sie ihrem Wesen nach sein: nicht grämliche Flucht in die Vergangenheit, sondern hoffnungsfreudiger Ausblick in die Zukunft, nicht Reaktion als Umkehr, sondern: Reaktion als Fortschritt."

Worin nun dieser „Fortschritt" auf dem Gebiet der deutschen Oper beruhen wird, scheint mir nicht zweifelhaft zu sein: er wird und kann nur erscheinen in einer Pflege des vokalen Elements, wie sie unser in

übermäßigem Kultus der Instrumentalmusik befangenes Zeitalter bisher leider nicht mehr kannte. Ohne eine Errungenschaft unseres fein differenzierten, aber doch wohl bisher zu massenhaft verwendeten Orchesters aufzugeben, werden wir trachten müssen, wieder den Singstimmen zu geben, was ihnen gebührt, und ihnen dynamisch nicht mehr zuzumuten, als sie ihrer Natur nach ausführen können. Die melodische Linie der menschlichen Stimme wird wieder siegen über den veräftelten Bau des Instrumentalkörpers, der sich ihr als nicht primitive, sondern feinverzweigte „Begleitung" anzuschmiegen hat. Die großen Meister der Zukunft können nur Vokalmeister sein; sie werden uns eine neue Gesangslinie schenken, deren Ausgangspunkt wahrscheinlich Mozart sein dürfte; im Gegensatz zu Wagner und Gluck, die mehr dem Worte dienten, ging ja der Meister des „Figaro" und „Don Giovanni" von der Musik aus. „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein", heißt es in einem Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater. Eine überquellende musikalische Erfindung von so unversiegbarer Kraft, wie sie einzig Wolfgang Amadeus besessen, durfte sich im Vollgefühl des Genies der Gewißheit hingeben, selbst dann, wenn sie sich den Dichter unterjocht hatte, das rechte Maß zu treffen und bei aller Üppigkeit des musikalischen Kleides nie den straffen dramatischen Aufbau aus dem Auge zu verlieren. Aber Mozart verlangte auch, daß „ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen". Und diese Forderung sieht man in der heutigen deutschen Oper leider viel zu wenig erfüllt. Doch auch eine andere, berechtigte Forderung, die den guten alten Lortzingschen Opern noch immer den Weg zum Theater offen hält, beachtet der musikalische Artismus der Gegenwart viel zu wenig. „Rollen," rief der praktische Lortzing in einer Unterredung mit Lobe einst aus, „Rollen, Freundchen! heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet. Es gibt Sänger mit wenig Stimme, die jedoch ziemlich gute Schauspieler sind, und wiederum Sänger, die gut singen, aber schlecht sprechen. Hat man nun ein Stück gefunden, das für jene gute Spielrollen, für diese hübsche Singrollen absetzt, so ist ein günstiger Erfolg sicher. Für Stücke, welche Rollen haben, Gastrollen, interessieren sich die Sänger jedesmal. Daran denken die Deutschen am wenigsten, daß es in Opern die Sänger, überhaupt in Theaterstücken die Schauspieler sind, welche als eigentliche Glücksmacher

der Dichter und Komponisten zu betrachten sind. Wir haben ja auch Stücke, deren hohen dramatischen und musikalischen Wert wir anerkennen müssen, und die sich doch nicht halten, eben weil ihnen die Rollen fehlen. Wenn beides vereinigt ist, dann — ja dann ist das höchste Ziel erreicht."

II. Die romanische Oper.

„Wenn die Künstler des Nordens und die des Südens verschiedene Richtungen haben, gut, so seien sie verschieden! Alle sollten die Eigenart ihrer Nation bewahren, wie Wagner so vorzüglich sagt." Verdi an Hans v. Bülow (1892).

„Freilich habt Ihr's leichter, darauf zu schimpfen, als davon zu lernen."

Wagner über romanische Opern zu H. v. Wolzogen.

„Wir haben allerlei Musik, Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, auch melodische, harmonische und gelehrte, die letztere ist die gefährlichste von allen. Für mich existieren nur zwei Arten: die gute und die schlechte. . . Seien wir also ungekünstelt und wahr. . . Wenn wir ein leidenschaftliches, heftiges, selbst brutales Temperament finden, wenn ein Verdi die Kunst mit einem lebhaften kräftigen Werk ausstattet, das ganz aus Schmutz, Blut und Galle zusammengesetzt ist, so sagen wir ihm nicht kühl: Aber mein Herr, das ist nicht vornehm. Vornehm? Sind Michel Angelo, Homer, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes und Rabelais immer vornehm gewesen?"

Mit diesen Worten grenzte Georges Bizet (1838—1875), der mit seiner „Carmen"-Partitur am Anfang der modernen romanischen Oper erscheint, seine eigenartige Kunst gegen andersartige Stilrichtungen ab. Zwar steht er mit seinem berühmtesten Werk (1875, Text von Meilhac und Halévy) in vieler Hinsicht auf dem Boden, den die mittleren Werke Verdis („Rigoletto", „Trovatore", „Traviata" und „Maskenball", 1851—1858) bereiteten, zwar hat er von Berlioz orchestral und von Wagner dramatisch viel gelernt, seine „Carmen" erhebt sich jedoch zu einer so hohen Stufe stilistischer Vollendung, sie ist so ganz und gar die Erfüllung eines romanischen Kunstideals der Neuzeit, daß man sagen darf, Bizet habe vor Verdi, dessen um Jahrzehnte später geschaffene Alterswerke unbestritten die Höhepunkte romanischer Opernkunst bedeuten, und neben Wagner, dessen Wirken unmittelbar vor dem Bayreuther Triumph stand, ein den beiden größten Meistern seiner Zeit ebenbürtiges Kunstwerk erreicht.

Ihren beredtesten Anwalt hat „Carmen" in dem Einsiedler von Turin gefunden: Friedrich Nietzsche, der sich seit den Bayreuther Festspielen immer mehr von Wagner abgewandt hatte, hörte „Carmen" zu Genua in italienischer Sprache Ende 1881 und brach sofort in glühende Begeisterung aus. „So stark, so leidenschaftlich, so anmutig und so südlich" nennt er das Werk, und über Bizet meint er: „Ein echt französisches Talent der komischen Oper, gar nicht desorientiert durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von Hector Berlioz. So etwas habe ich nicht für möglich gehalten. Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik; und sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weit hergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner). ... Ich bin nahe daran zu denken, „Carmen" sei die beste Oper, die es gibt; und solange wir leben, wird sie auf allen Repertoiren Europas sein. ... Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. ‚Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen': erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär, das Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis." Mit diesen Worten proklamierte er Bizet zum Antipoden Wagners, dessen germanische Schwerfälligkeit dem neuen Zarathustra immer mißliebiger wurde. Man kann diesen Standpunkt vollkommen verstehen und sogar billigen, ohne Wagners Größe zu nahe zu treten und ohne in die bisher übliche deutsche Überschätzung des Ausländischen zu verfallen. Nicht „Bizet contra Wagner" aber kann die musikalische Parole mehr heute lauten, sondern Bizet neben Wagner: der frühverstorbene französische Meister als vollkommenster Ausdruck romanischen Stilgefühls neben dem Schöpfer und Vollender des germanischen Stilideals, wie es die Zeit der Nachromantik sich ersehnte. Daß Wagner, der Meister des „Kunstwerks der Zukunft", bald schon ein Meister der Vergangenheit werden kann, weil er ein Vollender war, das unvollendete Lebenswerk des Franzosen aber in die Zukunft weist, wo es von künftigen Meistern fortgesetzt werden wird, diese Erkenntnis zu verbreiten, ist es wohl noch nicht an der Zeit. Gelänge es indes, das deutsche Stilideal, das zweifellos etwas der Schwerfälligkeit zuneigt, mit dem leichtfüßigen romanischen zu amalgamieren, so würde sich eine Zukunftskunst entwickeln können, deren Art heute noch nicht abzusehen ist. Daß der große Krieg einstweilen

allen Möglichkeiten kultureller Einwirkung zwischen Deutschland und Frankreich ein Ziel gesetzt hat, ist eine seiner beklagenswerten Folgen auf künstlerischem Gebiet. Andererseits ist nunmehr jede der beiden Nationen gezwungen, sich unabhängig voneinander weiterzuentwickeln, und in ferner Zukunft mag dann wieder eine Vereinigung beider Ströme möglich sein, wenn nicht bis dahin Frankreich als Kulturmacht völlig zusammengebrochen und aus dem Wettbewerb der Völker ausgeschaltet ist, ein kultureller Verlust, der unabschätzbar wäre.

Bizets „Carmen" ist auf einem der besten Opernbücher der Neuzeit aufgebaut. Dieses Buch liegt in doppelter Gestalt vor: im „Théâtre de Meilhac et Halévy", wo das Libretto vollständig publiziert ist, stimmen nur die Gesangsnummern mit der Partitur überein, während statt der später von Bizets Freund Ernest Guiraud (1837—1892) für Wien nachkomponierten Rezitative ein ausführlicher gesprochener Dialog vorhanden ist, der der Prosper Mérimée'schen Novelle, der Quelle der Handlung, viel näher steht als der stark gekürzte Rezitativtext. Tatsächlich wurde das Werk bei seiner Pariser Uraufführung in dieser Gestalt (mit gesprochenem Text) gegeben und traditionell in der Pariser Opéra comique auch noch bis zur Gegenwart weiter so gespielt; auf deutschen Bühnen entsinne ich mich nur einmal den gesprochenen Text (statt der Rezitative) gehört zu haben, und zwar gerade an der Wiener Hofoper, für die die Rezitative nachkomponiert wurden. Die gestochene Partitur enthält jedenfalls lediglich die gesungenen Texte, doch als letzter Rest des gesprochenen Dialogs hat sich ein kurzes (aber in der Partitur nur als Pantomime angegebenes) Melodram erhalten an jener Stelle des ersten Aktes, wo Carmen dem José die Blüte ins Gesicht wirft. (Es ist die kleine Unterhaltung über die Kette.) Der gesprochene Dialog hängt eng mit der seltsamen Bezeichnung des Werkes als „Opéra comique" zusammen, ein Begriff, der schließlich für eine Dialogoper traditionell geworden war, obwohl er hier bei dem tragischen Stoff zum Unsinn wurde. Bekanntlich hatte die Pariser „Große Oper" lange Zeit das Privileg, ausschließlich durchkomponierte Opern aufzuführen, so daß alle Werke, die dort nicht zur Aufführung kamen, in die Kategorie der „Opéra comique" herabrücken mußten, einer Art von zweiter Klasse, in der Bizets wundervolles Werk auch lange verblieb. Konnte doch Hanslick („Musikalische Stationen"), der bei romanischen Werken sonst mehr Feingefühl als gegen Wagner bewies, die Partitur Bizets „weder als die Tat eines schöpferischen Genies

noch die Arbeit eines fertigen Meisters, wohl aber als eine interessante Produktion voll Geist und Talent" bezeichnen, — die französischen Kritiken, denen Bizets Gesundheit und Leben zum Opfer fiel, hatten noch viel schlimmer gelautet. Aber auch heute noch kann man in der allerneusten Auflage des Riemannschen Musiklexikons vom Jahre 1914 lesen, daß „Carmen" „fast operettenhaft leichte" Elemente enthält, das Werk also immer noch nicht für „ebenbürtig" erklärt werden soll. Angesichts der hohen Meisterschaft, welche die Verfasser der „Carmen" gezeigt haben, angesichts des sich immer noch weiter steigernden Welterfolgs dieses in jeder Szene, in jedem Takte größtes Genie bekundenden Werkes, dürfen wir uns über derlei kritische Beckmessereien hinwegsetzen. Schon das Textbuch ist ein Meisterstück technischer Vollendung. Aus der Schule Scribes hervorgegangen, aber mit viel tieferer und feinerer Charakteristik, ist es speziell in der Art, die novellenhaften Vorgänge ins Dramatische zu übersetzen, vorbildlich zu nennen. Goethe meint einmal in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" über dies Problem: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.... So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne; daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse; daß hingegen das Schicksal, das die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt, nur im Drama statthabe; daß der Zufall wohl pathetische, niemals aber tragische Situationen hervorbringen dürfe; das Schicksal hingegen müsse immer fürchterlich sein und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige, voneinander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt." Diese weise dramaturgische Erkenntnis Goethes kann man in dem Verfahren der beiden Librettisten aufs schönste bestätigt finden, wenn man einmal den französischen Urtext der Mériméeschen Novelle mit dem Libretto Meilhacs und Halévys vergleicht, während die in Reclams

Universalbibliothek erschienene Verdeutschung der Novelle und die leider bisher allgemein gebräuchliche, völlig unfähige Hoppesche Übersetzung der Oper nur ein ganz unzutreffendes Bild vom wahren Sachverhalt bieten. Henri Meilhac (1831—1897) und Ludovic Halévy (1834 bis 1908) sind neben geistreichen Einzelarbeiten besonders durch ihre Libretti zu Offenbachs besten Operetten bekannt geworden. Auch die Originalvorlage zum Textbuch der Johann Straußschen „Fledermaus" rührt von den beiden hochbegabten Männern her; Halévy war übrigens ein Neffe des berühmten Komponisten der „Jüdin", der wiederum der Schwiegervater Bizets wurde. Prosper Mérimée (1803—1870), dessen Erzählung als Quelle diente, war in seinen literarischen Anfängen noch von Goethe hochgeschätzt worden, und so sehen wir hier eine merkwürdige Verflechtung deutschen und französischen Geisteslebens, zumal wenn wir bedenken, daß „Carmen" erst auf dem Umweg über Deutschland und Österreich seinen endgültigen Pariser Erfolg errang. Die Eigenart des vielgespielten Werkes verlohnt ein näheres Eingehen auf Einzelheiten. Die Tendenz der Novelle enthüllt das wenig galante Motto des Palladas, das ihr vorangestellt ist: „Das Weib ist bitter. Nur zwei gute Stunden hat es: eine im Bett, die andere im Tod", und damit ist das Urteil über die Carmengestalt, wie sie Mérimée sah, ausgesprochen. Der Novellendichter, dem das Schicksal des José so nahe geht, steht auch hier auf anderem Boden als die Librettisten, die besonders Carmens glänzende Seiten zu betonen hatten. Der Name Carmen, ein in Andalusien häufiger weiblicher Vorname, bedeutet eigentlich „Garten" und ist besonders in der Diminutivform „Carmencita", die auch in der Oper vorkommt, verbreiteter. Als Quintessenz der Mériméeschen Novelle und auch der Oper kann man die zwei Sätze ansehen, die José, der Held der einer wahren Geschichte nacherzählten Novelle, einmal zum Verfasser sagt: „Mein Herr, man wird zum Schurken, ohne zu wissen wie. Ein hübsches Mädchen verdreht einem den Kopf, man schlägt sich ihretwegen, es gibt dabei ein Unglück, man muß im Gebirge leben, und vom Schmuggler wird man zum Räuber, ohne sich's zu überlegen." Dieser kurze, rein menschliche Inhalt ist es, der den Carmenstoff so überaus packend macht. Schon die Vorgeschichte der Handlung ist sowohl in der Novelle wie im Drama außerordentlich knapp, ja, es gibt wohl kaum ein Drama, das so wenig von Exposition belastet wäre wie „Carmen". Wir wissen z. B. von Josés Vorgeschichte, die die Novelle umständlich erzählt, zu

Beginn der Oper gar nichts und erfahren nur aus der Handlung selbst, daß Micaëla, seine Braut, als Abgesandte der Mutter erscheint. Dies ist für die Oper auch genügend. Die Erfindung der anmutigen Micaëla, die in der Novelle nicht vorkommt, war dramatisch durchaus notwendig, um einen Gegensatz zu der unheimlich dämonischen „Carmen" zu schaffen und die Stimme des Guten in José gewissermaßen zu personifizieren. Immerhin muß man zugestehen, daß die nicht völlig geglückte Gestalt der Micaëla wenig individuelles Leben hat und (ähnlich wie Ottavio in „Don Giovanni") der rassigen Zigeunerin Carmen gegenüber eine recht klägliche Rolle spielt, was allerdings dramatisch ja auch wiederum gerechtfertigt ist. Wirkt Micaëla im ersten Akt noch sehr poesievoll, so ist ihr Auftreten im dritten Akt eigentlich schon etwas unfreiwillig komisch, namentlich in der durchkomponierten Fassung, wo sie plötzlich des Nachts im Gebirge mitten unter den Schmugglern auftaucht (in der ursprünglichen Lesart geht ein längeres Gespräch mit einem Führer voraus, der sie nur auf ihren ausdrücklichen Wunsch verläßt). Dies ist aber auch der einzige schwache Punkt des sonst so vorzüglichen Librettos. Ich greife ein Beispiel für viele heraus: Carmens erstes Auftreten, das wichtigste Moment der Exposition. Man sehe einmal, wie sie dramatisch eingeführt wird. Sie kommt nicht so geradehin allein, sie kam nicht mit dem Schwarm der Zigarettenarbeiterinnen, die ihr vorausgeschickt wurden, wie der Vortrab beim Einzug des Fürsten. Gleich die ersten Worte Carmens ergeben ein scharfumrissenes Bild ihrer Persönlichkeit mit der witzigen Antwort: „Wann ich Euch lieben werde? Je nun, ich weiß nicht. Vielleicht nie, vielleicht morgen, jedenfalls nicht heute, das ist gewiß!" Diese Ablehnung der Liebe für heute geht schon deutlich darauf, daß Carmen sich für heute den José zum Liebsten erkoren hat. Noch deutlicher wird dies in der darauffolgenden berühmten „Habanera", die Carmens Auffassung von der Liebe enthüllt. Nietzsche meint darüber: „Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe. Ich weiß diesem Liede nichts Ähnliches — (italienisch zu singen, nicht deutsch!)." Carmen vergleicht nämlich die Liebe mit einem widerspenstigen Vogel, der nur seiner Laune folgt, und fügt ihre Meinung über die anwesenden Männer daran: „Einer redet schön, der andere schweigt; den anderen zieh ich vor, er hat nichts gesagt, aber er gefällt mir." Nun erklärt sie die Liebe als „Zigeunerkind ohne Gesetz", und ihr Prinzip ist: „Wenn du mich nicht liebst, lieb

ich dich, und wenn ich dich liebe, nimm dich in acht." Nachdem sie so den Boden für einen Angriff vorbereitet hat, geht sie geradeswegs zum Sturm über. Sie schiebt die sie umdrängenden jungen Leute beiseite und schreitet direkt auf José zu, mit dem sie eine Unterhaltung anknüpft. Endlich reißt sie aus ihrem Mieder eine Blume, um sie José ins Gesicht zu schleudern. Wie eine Hexenkugel hat diese Blume getroffen: José ist fortan in Carmens Macht, und das zeigt der weitere Verlauf des Dramas bald deutlich. So beruht das „tragische Moment" (in dem Sinne, wie es zuerst Gustav Freytag dramaturgisch definiert hat) hier darauf, daß in demselben Augenblick, wo José infolge des Briefes seiner Mutter und der neubesiegelten Liebe zu Micaëla sich am allersichersten vor Carmen und dem „Dämon" wähnt, daß gerade in diesem Augenblick das Ereignis eintritt, welches das erste Glied in der Kette seines Schicksals bildet: Carmens Messerstecherei. Ohne diesen Zwischenfall, der zu Carmens Verhaftung und zu der für José verhängnisvollen, von ihm beförderten Flucht der Zigeunerin führt, wäre — das ist klar — die folgende Tragödie undenkbar. Das zweite tragische Moment findet sich im zweiten Akt, der in der Spelunke des Lillas Pastia spielt. Hier ist die 5. Szene, das Wiedersehen zwischen Carmen und José, von größter Wichtigkeit. Um diese großartige Szene völlig zu verstehen, muß man freilich auf das Originallibretto mit Dialog zurückgreifen. José, der wegen der Beihilfe zu Carmens Flucht eingesperrt worden war, ist frei geworden und sucht sie in der Schenke auf. Der in der Urfassung sich entwickelnde Dialog entspricht durchaus der Novelle: Carmen erinnert José an die ihm ins Gefängnis gesandte Feile und das Goldstück, die ihm schon früher zur Freiheit hätten verhelfen können. José antwortet unter Hinweis auf seine Soldatenehre und gibt ihr das Geld zurück. Carmen läßt für das Geld allerlei gute Sachen vom Wirt auftischen, da sie nach Zigeunergesetz ihre Schulden ehrlich zahle. Sie essen zusammen, wobei Carmen sich toll benimmt. Unter dem Essen erzählt sie, daß sie den Offizieren vorhin getanzt hat und daß der Leutnant ihr eine Liebeserklärung machte. José versichert, eifersüchtig zu sein, aber Carmen verspottet ihn und will gerne für ihn allein tanzen. Das heute allgemein gebräuchliche Rezitativ ist hier viel zu kurz und läßt die wirklich liebenswürdigen Seiten Carmens ganz vermissen. Die Vorgänge sind in der gekürzten Fassung unnatürlich und rauben Carmens Charakter jede Sympathie (ohne die er dramatisch unmöglich ist): der Geliebte kommt aus der Haft, sie hat sich

inzwischen gar nicht um ihn gekümmert, sie bietet ihm keine Erfrischungen an, quält ihn mit Eifersucht und — tanzt dazu! Das ist offenbarer Unsinn. Aber so wird Carmen jahraus, jahrein auf fast allen Bühnen gegeben. Bei Merimée und auch im Originaldialog ist Carmen eine zwar flatterhafte und eigensinnige, aber keine so schlechte Natur: ihre Sorge um Josés Freiheit, ihre freundliche Bewirtung des aus der Gefangenschaft Zurückkehrenden, ihre Versicherung, die Liebesschuld zu zahlen, ihr kindlich übermütiges Benehmen, all dies bringt sie uns menschlich näher. Sie ist nicht die Salonschlange unserer Primadonnen, sondern ein naives Volkskind, das nur seinen primitiven Instinkten folgt. All der Unsinn, der schon über den Carmencharakter geschrieben wurde, wäre unveröffentlicht geblieben, wenn man sich einmal die Mühe genommen hätte, den französischen Originaltext einzusehen.

Carmen benutzt die unbedingte Hingabe Josés, um ihn für ihre Schmugglersippe zu gewinnen; verlockend schildert sie ihm das romantische Leben zu zweien auf einem Pferd im Gebirge, kein Offizier, kein Zapfenstreich, dem zu folgen ist, unbedingte Freiheit — dorthin muß er ihr folgen, wenn er sie liebt. Wundervoll ist hier (ähnlich wie im ersten Akt bei der parallelen Verführungsszene) der Ausruf Josés: „Carmen". In diesem Ausruf liegen alle Skalen seiner Empfindung bis zu dem Punkte, wo er zu erliegen droht. Doch hier, wo es um die Existenz und Soldatenehre Josés geht, hier reißt er sich los und nimmt Abschied. Carmen sagt ihm, sie hasse ihn, und nennt es einen Abschied für immer. Gut, José ist entschlossen, für immer zu brechen — da erscheint das Verhängnis: im selben Augenblick, wo José die Türe öffnen will, klopft es von außen, und man hört den Leutnant nach Carmen rufen. José ist dem Schicksal, das ihn mit Carmen verbindet, für immer ausgeliefert, und die Ereignisse drängen rasch zur entscheidenden Wendung. Wie dieser Auftritt des Leutnants vom ersten Akt an schon sorgfältig vorbereitet ist und wie er genau auf dem Höhepunkt eines Abschieds für immer als Steigerung aufgebaut ist, erscheint bewundernswert, wenn man die Zufälligkeit des Zusammentreffens in der Novelle damit vergleicht, und so findet sich hier Goethes zitierter Ausspruch über die „Tragik im höchsten Sinne" sowie über den Gegensatz zwischen leidendem Romanhelden und tätigem dramatischem Helden bestätigt.

Das Verhängnis schreitet fort: das Verhältnis der Zigeunerin zu dem Stierfechter Escamillo ist es, das in der Novelle wie im Drama

die Katastrophe bringt. Schon im 2. Akt trat Escamillo auf, zunächst von Carmen hingehalten, während im 3. Akt deutlich sich ihre Gunst von José ab- und dem neuen Liebhaber zuwendet. Im 4. Akt nun ist Carmen bereits die glänzende Geliebte des Stierfechters, so daß der heruntergekommene, von Carmen physisch und moralisch ruinierte José als dramatischer Gegensatz zu dem bejubelten, siegreichen Toreador erscheint. So ist denn auch jener von der Novelle bereits vorgezeichnete tragische Zug, daß Carmen Joses Ring fortschleudert, hier als Höhepunkt einer knappen, den José immer mehr erbitternden Auseinandersetzung festgelegt. Nietzsche notierte am Rand des Klavierauszuges: „Letzte Szene ein dramatisches Meisterstück — zu studieren! Auf Steigerungen, Kontraste, Logik usw." Und über den Schluß der Oper heißt es ein andermal im „Fall Wagner": „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückversetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrau'! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Josés, mit dem das Werk schließt:

„Ja, ich habe sie getötet,
Ich — meine angebetete Carmen!"[1])

Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist) — ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter tausenden heraus. Denn im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer — sie mißverstehen die Liebe." Angesichts dieser treffenden Äußerung Nietzsches ist es besonders lustig zu wissen, daß der Direktor der „Opéra comique" die Librettisten beschwor, doch im Gegensatz zur Novelle Carmen am Leben zu lassen!

In welchem Geiste Bizet seine Musik konzipierte, möge ein Ausspruch von ihm beweisen: „Ich bin mehr als je überzeugt, daß Rossini und Mozart die größten Meister sind ... Es gibt zwei Arten von Genie; das Genie von Natur und das Genie des Verstandes. So sehr ich das zweite bewundere, mache ich kein Hehl daraus, daß das erste

1) Nietzsche zitiert richtig: „C'est moi qui l'a tuée. O ma Carmen, ma Carmen adorée!", während die übliche deutsche Übersetzung auch diesen schönen Schluß verhunzt.

alle meine Sympathien besitzt. Ich habe den Mut, Mozart Beethoven vorzuziehen. Ich stelle nicht den einen unter den andern — das wäre absurd. Das ist Geschmackssache." Bizets Musik strahlt sonnige Lebensfülle aus: die Kraft melodischer Erfindung, die jeden Takt durchströmt, die Prägnanz dramatischer Charakteristik, die Durchsichtigkeit und Klangschönheit des Orchesters, die Pikanterie der Rhythmen — sie können nicht übertroffen werden. Dazu die wundersame Mischung von Ernst und Scherz, die glutvolle Farbenpracht des Südens, all dies fesselt ungemein. Es ist vielleicht von Interesse, noch einige der von Nietzsche an den Rand seines Carmenauszuges geschriebenen Glossen über die hervorragendsten Musiknummern kennen zu lernen. Ein „prachtvoller Zirkusmarsch" ist ihm der Beginn der Ouvertüre, das Schicksalsmotiv (Andante moderato) „ein Epigramm auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist". Vom Chor der Straßenjungen meint er treffend: „Glücklicher Gedanke, den Soldatenmarsch (eine Wache!) zu umgehen durch eine Parodie darauf. Ohne alle Fratzen! Klingt reizend." Das Chorlied der Zigarettenarbeiterinnen ist ihm „wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs. Erwägen Sie, was hier idealisiert ist!" Nietzsches Lob der Habanera wurde bereits zitiert. Dagegen tadelt er mit Recht das süßliche Duett zwischen José und Micaëla, das ihm „einen Brad unter seinem Geschmack zu sentimental, zu tannhäuserhaft" vorkommt. „Übrigens", setzt er hinzu, „ist die Kultur der ‚Mutter' französisch. Das empfinden wir anders." Zum Einsatz der Harfe (l'istesso tempo) meint er: „Das war es, was Wolfram von Eschenbach zum Lobe der Liebe singen wollte — aber er fand die ‚Weise' nicht und begnügte sich, sein Verlangen darnach auszudrücken." Beim Beginn des nächsten Chores (Nr. 8) notiert er: „Ohne Fratzen! Was viel sagen will. (Denken Sie, was Richard Wagner gemacht haben würde!)" Die Seguidilla wird von ihm „sehr bewundert, auch als Text. (Gehört zu meiner Gil-Blas-Seligkeit)". Die Einleitung zum zweiten Akt ist ihm „höchst südländisch", das Hoch für den Torrero bezeichnet er als: „Der Nagel auf den Kopf getroffen für ein Hurra." Auch Escamillos Lied „könnte nicht charakteristischer gegeben werden", und das tiefe Ges darin ist ihm, „als ob der Stier brüllt". Das Schmugglerquintett betrachtet er als „eine Art Tarantella", und es wird von ihm „wegen der unvergleichlichen Grazie sehr bewundert". Josés Auftrittlied findet er „prachtvoll naiv und gut". Über den Tanz Carmens, der ihm „das Ideal aller Kastagnettenmusik" ist, meint er außerdem im „Fall Wag-

ner": „Wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsere Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt!" Die Des-Dur-Melodie des José (Andantino) nennt er „zart und idealistisch und nicht sentimental". Die Liebeserklärung ist ihm „schön und schauerlich", das Duett „hat etwas Hinreißendes und Rührendes". Die Anrede des Offiziers ist „südliche gentilezza", die er so sehr liebte. Den Schluß des 2. Aktes bezeichnet er als „Muster von Finale". Im dritten Akt wird das Kartenterzett „sehr von ihm bewundert", er findet in ihm „höchst Mozartsche Anmut" und „reizende Linie". Carmens Todesahnung nennt er „fatalistische Musik", das Dur, mit dem die Unerbittlichkeit der Karten charakterisiert wird, „ist ganz schauerlich". Der Chor der Schmuggler erzählt ihm „vom Glück der Bösen", die „gar zu glücklich werden". Micaëlas Arie ist ihm dagegen nur „rhythmisch interessant" und im übrigen „etwas sentimental". Das Vorspiel zum letzten Akt begleitet Nietzsche mit den Worten: „Ach wie das Herz klopft! Was gibt Ruhe vor dem einzigen Gedanken!" Dies prächtige Musikstück selbst bezeichnet er als „das Fieber der totbereiten Leidenschaft". Das kurze Duett zwischen Escamillo und Carmen nennt er „unbeschreiblich ergreifend! Eine himmliche Simplizität der Erfindung", und den Schluß der Oper „wahrhafte Tragödienmusik".

Man hat „Carmen" meist als Ahnin des „Verismo" hingestellt, sie ist es aber nur scheinbar. Die wirklichen Ahnen des „Verismo" (man versteht darunter gewöhnlich die Dolch- und Schaueroper der Junggitaliener) sind Verdis mittlere Opern, deren krasse Stoffe — nun aus dem Leben der Gegenwart entnommen und ohne Verdis Genie behandelt — äußerlich kopiert und mit einer vielfach des höheren Geschmackes baren Musik versehen wurden. Mit solchen Werken hat „Carmen" nur den Dolchstoß am Schluß gemeinsam. Im übrigen ist Bizet geradezu das Gegenteil eines Veristen. Seine Musik lehnt sich zwar vielfach an spanische Volksmotive leicht an, ist jedoch derart von „veristischer" spanischer Volksmusik entfernt, daß sich das Werk in Spanien nicht einzubürgern vermochte. Die Spanier empfinden es als spezifisch französisch, und wer sich aus „Carmen" seine Begriffe von spanischer Musik holen wollte, den würde eine Reise nach Andalusien belehren, wie falsch er unterrichtet ist. In dieser stilistischen Umbildung liegt aber geradezu ein künstlerischer Reiz des Werkes, das ein begabter „Verist" in ganz anderer Art, viel weniger glatt und raffiniert, mehr dem wirklichen andalusischen Charakter entsprechend, komponiert hätte.

Was Bizet sonst noch schrieb, seine vor „Carmen" entstandenen Opern „Die Perlenfischer" (1863, Text von Carré und Cormon), „Das schöne Mädchen von Perth" (1867) und „Djamileh" (1872, Text von Gallet), haben sich trotz entzückender Einzelheiten weder in Frankreich noch in Deutschland recht einzubürgern vermocht; die Schuld liegt an den Textbüchern. Eine lange nach Bizets Tode aufgefundene komische Jugendoper „Don Procopio" (1906, italienischer Text) zeigt die Genialität Bizets auch auf heiterem Gebiet. Bizet hat in Frankreich keinen Nachfolger gehabt; vermutlich aus Gram über den Mißerfolg seines (erst auf dem Umweg über Deutschland und Österreich von den Franzosen geschätzten) Meisterwerkes, dessen Pariser Uraufführung nicht wirkte, starb Bizet wenige Monate darnach, und mit ihm wurde die größte Opernhoffnung Frankreichs zu Grabe getragen. Seine älteren Kollegen Ambroise Thomas (1811—1896) und Charles Gounod (1818—1893) hatten mit ihren beiden, bisher in Deutschland überaus beliebt gewesenen Goetheverballhornungen „Mignon" (1866, Text von Carré und Barbier) und „Faust" (1859, gleiche Librettisten) schon ihre größten Erfolge hinter sich und leisteten fortan nichts Eigenartiges mehr; die beiden Werke, geschickt gemachte, bühnenwirksame Kompromißopern von großem melodischem Reichtum, haben wohl den Höhepunkt ihrer Glanzzeit in Deutschland hinter sich. Gounods „Faust" (Margarethe) indes wird als Zugstück der romanischen Oper noch lange bleiben. Als dritte französische Goetheoper tritt neben „Mignon" und „Faust" der „Werther" (1892, Text von Blau, Milliet und Hartmann) von Jules Massenet (1842—1912), der übrigens zum Teil deutscher Abstammung war. Der Vorwurf, zu dramatischer Behandlung nicht weniger geeignet als der Mignonstoff, ist etwas ungeschickt behandelt, aber von Massenet in eine ziemlich deutsche Musikatmosphäre getaucht worden. Im allgemeinen herrscht der Konversationsstil vor, und die Partitur besticht weniger durch melodischen Reichtum als durch die Fähigkeit, eine Stimmung zwingend darzustellen. Das feinsinnige Werk hat weder in Deutschland noch im Ausland die Beliebtheit der Gounodschen und Thomasschen Schöpfungen erreichen können. Massenets lebensfähigste Oper ist „Manon" (1884, nach dem berühmten Roman des Abbé Prevost, von Meilhac und Gille), eine spezifisch französische, aber auch in Deutschland viel gespielte Oper, in der sich Massenets Vorzüge am meisten entfalten. Von seinen übrigen Werken erscheint mir „Thais" (1894 nach Anatole France) am bühnenwirksamsten.

Einen großen, auch in Deutschland und Österreich anhaltenden Erfolg erzielte Massenet noch mit dem „Gaukler unserer lieben Frau" (1902), einer Legende ohne Liebesepisode, die indes schon bedenklich die handwerksmäßige Routine der letzten Schaffenszeit verrät. Massenet hatte sich nämlich seinem Verleger vollständig verschrieben und produzierte fabrikmäßig eine Unmenge von Opern, die alle zwar eine geschickte glatte Mache, aber den Mangel jeder persönlicher Anteilnahme verrieten. Immerhin bleibt er eine der markantesten Erscheinungen der älteren französischen Komponistengeneration. Von ihr stehen Bizet an Esprit am nächsten: Jacques Offenbach (1819—1880), ein vollkommen französierter Kölner Jude, sowie Léo Delibes (1836—1891). Offenbach, dessen Hauptfeld die von ihm zu glänzender Gesellschaftssatire erweiterte und auf die Höhe klassischer Vollendung geführte Operette war (Meisterwerke: „Schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt", „Blaubart", „Pariser Leben", „Großherzogin von Gerolstein" 1858—1867), hat sich mit seiner einzigen phantastischen Oper „Hoffmanns Erzählungen" (1881, posthum aufgeführt, Text von Barbier) einen dauernden Platz in der Geschichte der Oper errungen. Der lose gallische Spötter ist hier zum deutschen Romantiker geworden und fesselt durch die geniale Wiedergabe E. T. A. Hoffmannscher Stimmungen und Gestalten. Ist das Textbuch auch oft eine mißverstandene Mischung aus verschiedenen Erzählungen des großen Berliner Kammergerichtsrates und Geisterschers, so ist es doch theatralisch überaus geschickt angelegt und bisher die einzige wirkungsvolle Dramatisierung Hoffmannschen Spukes auf dem Gebiete der Oper geblieben. Von Hoffmann hatte bereits Léo Delibes den Stoff zu seinem beliebtesten Ballett „Coppelia" (1870) entnommen, und vermutlich ist Offenbach von Delibes' Werk stofflich wie musikalisch angeregt worden. Ein zweites Ballett „Sylvia" weist die gleichen Vorzüge Delibes': Geist, Geschmack, melodische und rhythmische Pikanterie, auf, ebenso wie seine beiden Opern „Le roi l'a dit" (1873, Text von Gondinet) und „Lakmé" (1883, Text von Gondinet und Gille), die mehr durch ihre köstliche Musik als ihre undramatischen Textbücher wirkten. Die erstgenannte komische Oper gehört zu den feinsten Partituren der französischen Opéra comique, und auch die zweite, tragische hat ihren Platz, wenigstens in Frankreich, in Ehren behauptet. In Deutschland wurden von Delibes zuletzt fast nur noch die Balletts gespielt.

Von jener älteren, von Wagner wenig oder — wie Offenbach und Delibes — gar nicht beeinflußten Generation lebt nur noch Camille

Saint-Saëns, der seinen einzigen, aber immer noch anhaltenden Opernerfolg mit „Samson und Dalila" (1877, Uraufführung in Weimar, Text von Lemaire) auf dem Umweg über Deutschland erreichte. Das edle, stilvolle Werk hat etwas oratorienhaften Charakter, ist aber trotzdem sehr bühnenwirksam und bietet eine organische Verschmelzung Wagnerscher Errungenschaften bis zum „Lohengrin" mit dem Besten der französischen Oper. Viel stärker vom späteren Wagner abhängig sind musikalisch und stofflich Emanuel Chabrier (1841—1894) mit „Gwendoline" (1886, Text von Catulle Mendès) Ernest Reyer (1823 bis 1909) mit „Sigurd" (1884, origineller ist die spätere „Salammbo" 1900, Text von du Locle) und Vincent d'Indy (geb. 1851) mit „Fervaal" (1892, eigener Text), die mehr in Fachkreisen geschätzt als von den Bühnen aufgeführt wurden; immerhin hat sich der geistvolle, sogar im Orchesterklang von Wagner emanzipierte Chabrier unter Deutschlands Musikern eine kleine, aus guten Namen bestehende Gemeinde zu erringen gewußt. Bedeutender war in Frankreich der Einfluß d'Indys, aus dessen Schule (er selbst war Schüler von César Franck) fast alle „Neutöner" des modernen Frankreich hervorgingen. Den größten Theatererfolg errang allerdings der Massenetschüler Gustave Charpentier mit seinem „Musikroman" „Louise" (1900, eigener Text), einer Montmartregeschichte im Stile von Murgers Bohème, musikalisch von der drei Jahre älteren „Bohème" Puccinis ersichtlich angeregt, stofflich äußerst geschickt und als Apotheose Pariserischen Geistes geradezu fanatisch in Frankreich geliebt. Das Werk erregte auch in Deutschland kurze Zeit Sensation, die indes durch die mangelhafte deutsche Übersetzung und seine spezifisch französische Eigenart stark beeinträchtigt wurde. Wer es nicht in Paris sah, hat von ihm keinen Begriff. Charpentier hat danach nichts Nennenswertes mehr geleistet. Als artistisch interessanter neufranzösischer Komponist gilt seit einigen Jahren Claude Debussy (geb. 1862), der sich mit „Pelleas und Melisande" (1902, Text nach Maeterlincks Drama) einen in Frankreich sicheren Platz auf der Bühne eroberte, während er in Deutschland nur vorübergehend mit diesem Werke festen Fuß faßte. Dem „impressionistischen" Werk ist gewollte Stileinheit nicht abzusprechen; aber seine unerträgliche psalmodierende Führung der Singstimmen wirkt auf die Dauer derart ermüdend, daß man schließlich den unleugbaren Schönheiten des Schlusses gegenüber nicht mehr standhält. Debussys musikalische Sprache, die angeblich einen national-französischen Stil unter Ab-

kehr von Wagner begründen wollte, ist hier zur Manier geworden, seine konsequente Verwendung der Ganztonleiter wird für den gesund empfindenden Hörer auf die Dauer qualvoll, und trotz der diskreten Stimmungsmalerei des sehr fein behandelten Orchesters bleibt der Gesamteindruck unerquicklich. Maeterlinck wie Debussy gehören einer dekadenten Richtung an, für die die nachfolgende Zeit keinen Sinn mehr haben wird. Kraftvoller als Debussy wirkt Paul Dukas (geb. 1865) mit seiner ebenfalls auf einem Text Maeterlincks beruhenden Oper „Ariane et Barbebleue" (1907), die zu den bedeutendsten und eigenartigsten Erzeugnissen neufranzösischer Opernkunst gehört. Der weiteren Verbreitung dieses Werkes, das gerade in Deutschland einzudringen sich anschickte, hat der Krieg ein Ende gesetzt. Dukas ist übrigens auch einer der hervorragendsten Musikschriftsteller Frankreichs gleich seinem als Opernkomponisten zwar erfolgreicheren, aber unoriginellen Kollegen Alfred Bruneau (geb. 1857), der insbesondere durch seine Verbindung mit Zola von sich reden machte („Der Sturm auf die Mühle", 1893, nach Zola, gleicher Stoff wie die deutschen Opern von Zöllner und Weis, sowie „Messidor", 1897, Text von Zola selbst).

Mit den genannten Komponisten, denen sich noch eine Reihe lediglich vorübergehend in Paris oder Monte Carlo vielgenannter Autoren anschließt, hat die Entwicklung der französischen Oper vorläufig ihren Abschluß erreicht; ob diese Kunstgattung es je wieder zu namhaften Vertretern bringen wird, hängt natürlich ganz von dem politischen Schicksal Frankreichs nach dem großen Krieg ab. Mit Stolz hatte Bruneau noch im Jahre 1897 in einer kleinen Studie über die moderne französische Oper, die sich seiner Meinung nach (worin wir ihm nur beistimmen können) möglichst von dem vernichtenden Einfluß Wagners frei machen sollte, den Satz ausgesprochen: „Le drama lyrique français ne peut mourir." In der Tat, es wäre ein nicht abzusehender Verlust für die Weiterentwicklung der dramatischen Musik, wenn es wirklich mit der französischen Opernkunst ganz zu Ende sein sollte. Originelles haben die Franzosen — mit Ausnahme von Bizets „Carmen" — ja auf dem Gebiet der ernsten Oper nicht allzuviel geleistet: Lulli, Campra, Cherubini, Rossini, Spontini, Gluck und Meyerbeer, die meisten großen und epochemachenden Namen der französischen Operngeschichte, sie stammen aus Italien oder Deutschland, und nur die heitere Oper, von der Art Aubers und Boieldieus, ist durch wahrhaft originelle Leistungen vertreten, obwohl auch hier — auf

dem Gebiet der Operette — mit Offenbach eine Anleihe bei Deutschland gemacht werden mußte. So bedeutet die Stellung der Franzosen, gemäß ihrer Zusammensetzung aus lateinischen und fränkischen Elementen, die Vermittlung zwischen dem germanischen und romanischen Kunstideal, und nur das spezifisch Keltische, der echt französische „Esprit", die Grazie und das vollendete Stilgefühl auf dem Gebiet der Komik, ist als ihr Ureigenstes zu betrachten, ein Element, das uns fast völlig fehlt und das wir gerade deshalb nicht unterschätzen sollten. Der Franzose steht als Dramatiker dem Deutschen nahe, sein dramatischer Sinn ist sogar noch viel schärfer entwickelt, sein Gefühl für sichere Theatertechnik dem unseren überlegen; er ähnelt dem Italiener in seiner Vorliebe für sinnliche Schönheit der Melodie, die zu vernachlässigen der mehr die Charakteristik liebende Deutsche leicht geneigt ist. So glänzen, um noch einmal die wesentlichsten Unterschiede hervorzuheben, die Deutschen am meisten in Harmonik, Kontrapunktik und Instrumentation, die Italiener in der melodischen Linie, während die Franzosen die Vorteile beider Nationen zu verschmelzen und durch besondere nationale Eigenschaften zu erhöhen suchen. Diese sind jedoch derart prägnant, daß die größten modernen französischen Komponisten — Berlioz, Auber, Bizet — trotz starker italienischer und deutscher Einflüsse doch niemals in einen eklektischen Kompromißstil verfielen. Immerhin: so starke und eigenartige, durchaus auf sich selbst und einer gewaltigen Überlieferung stehende Operngenies wie Gluck, Mozart, Weber, Wagner und Verdi haben sie nicht hervorzubringen vermocht. In Gluck gebar Deutschland auch den Vollender des französischen, in Mozart den des italienischen Ideals; Wagner, durchaus Deutscher, schuf einen persönlichen Stil auch auf der Basis romanischer Errungenschaften, die er organisch in sich aufnahm, Verdi hinwiederum einen möglicherweise universalen, italienischen Stil, indem er zuletzt auf ähnliche Weise germanische Eigenheiten in sich amalgamierte. Wenn die Franzosen den gewaltigen Werken Wagners und Verdis keine ähnliche Reihe eigenartiger und doch wieder von Italien und Deutschland befruchteter Werke entgegenzusetzen haben, so liegt dies einzig an dem zu frühen Verlust ihres größten Operngenies Bizet. Damit ist aber die französische Oper trotz einer Erscheinung vom Range der „Carmen" zu einer fragmentarischen Größe geworden, während Deutschland und Italien den Vorteil besitzen, ihre beiden Hauptmeister bis ins höchste Alter hinein bei frischem Schaffen sich erhalten zu haben.

Am wundervollsten ist der Werdegang Giuseppe Verdis (1813 bis 1901). Es kann nicht im Rahmen dieser Studie liegen, seine Entwicklung hier vollständig zu verfolgen, denn sie vollzog sich, da Verdi im gleichen Jahre geboren wurde wie Wagner, lange neben diesem und trotzdem noch zwei Jahrzehnte über ihn hinaus. So genüge es festzustellen, daß Verdi zu Beginn seiner Tätigkeit, von Bellini und Donizetti stark beeinflußt, mit „Nabucco" im Jahre 1842, also genau im gleichen Jahre wie Wagner mit „Rienzi", seinen ersten durchschlagenden Erfolg errang und seitdem mit einer großen Reihe ähnlicher, aber rasch wieder verschwundener Werke seinen Ruf befestigte. Seine wirkliche Eigenart trat erst hervor mit „Rigoletto" im Jahre 1851 (Wagners „Lohengrin" 1850!), dem zwei Jahre darauf „Il Trovatore" und „La Traviata" folgten. Mit diesen drei auch heute noch zu Verdis besten zählenden Opern hatte er den Höhepunkt seiner Popularität erreicht und sich zur Weltberühmtheit gemacht. Von den nachfolgenden Werken dieser sogenannten mittleren Periode, die eine stetige Vervollkommnung zeigte, hat es nur noch der geniale „Maskenball" (1858) auch außerhalb Italiens zu großer Verbreitung gebracht. Von einer ganz neuen Seite zeigte sich Verdi dann mit „Aida" (1871, zur Eröffnung des Suezkanals als Festoper bestellt). Hier war zum ersten Male das Problem gelöst, die Wagnerschen Errungenschaften (bis zum „Lohengrin") auf ein italienisches Werk anzuwenden, ohne daß die Eigenart Verdis irgendwie aufgegeben schien. „Aida" gehört, auch wegen ihres trefflichen Textbuches (von du Locle, versifiziert von Ghislanzoni), das hoch über den theatralisch wirksamen, aber oft sehr krassen und verworrenen früheren Büchern steht, zum Allerbesten, was die Oper je hervorgebracht hat, obwohl hier noch ein wenig Meyerbeer, aber durchaus nicht im schlechten Sinne, sich bemerkbar macht. Zu den höchsten Höhen eines edlen Stiles erhob sich jedoch Verdi mit seinen beiden letzten, nach Wagners Tod entstandenen Werken „Othello" und „Falstaff", zu denen ihm sein Freund, der Dichterkomponist Arrigo Boito (geb. 1842), die Dichtungen verfaßte. „Wie sehnlich wünsche ich mir einen guten Stoffdichter", hatte Verdi schon im Jahre 1853 geschrieben, und daran anknüpfend „große, schöne, riskierte, bunte Bühnenvorgänge in neuen Formen" gewünscht. Was er so lange ersehnt, das sollte ihm nun durch Boito an der Hand Shakespeares werden; hatte er sich doch inzwischen in seinem Geschmack derart gewandelt und verfeinert, daß ihm der etwas brutale Naturalismus mancher seiner früheren Werke immer mehr zuwider wurde.

In diesem Sinne schrieb er an die Gräfin Maffei: „Das Wahre peinlich nachbilden, mag ein gut Ding sein, aber das Wahre mit der Phantasie finden, ist besser, viel besser. Scheinbar liegt ein Widerspruch in den Worten: das Wahre mit der Phantasie finden, aber man hole sich beim Papst Rat, daß heißt bei Shakespeare. Möglich, daß einmal ein Falstaff Shakespeares Pfad kreuzte; schwerlich aber ist er einem solchen Erzschuft wie Jago begegnet oder Engelgestalten wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Dennoch: wie wahr sind gerade diese empfunden! Das Wahre getreu abklatschen, mag ja etwas Zweckdienliches sein. Aber das ist Photographie, kein Gemälde, keine Kunst!" So schuf Verdi seinen „Othello" (1887) und „Falstaff" (1892), mit denen er auf dem Gebiet der Tragödie und Komödie Musterbilder zukünftiger Gestaltungen aufstellte.

Shakespeares Theater, nach des jungen Goethe Ausspruch „ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt", hat zu allen Zeiten die Phantasie der Musiker lebhaft erregt und zur Nachgestaltung in Tönen gereizt. Unbekannt mit Lessings wundervollem Wort: „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein", stürzte sich die Menge der Komponisten in Gefolgschaft von Textdichtern meist sehr zweifelhafter Art auf das Erbe des großen Briten, wie die hungrigen Raben auf das Aas, um hier an scheinbar herrenlosem Gut sich zu sättigen. Doch Shakespeares gewaltiger Geist triumphierte fast stets über diese Allzugierigen, und herrlich wie am ersten Tag blieben seine hohen Schöpfungen, während die meisten Shakespeareopern bald schon der Vergessenheit anheimfielen. Ganz merkwürdig, einzigartig steht es dagegen um Verdi, der nach manchen Irrwegen noch als hochbetagter Greis gerade an der Hand des einst von ihm selbst im „Macbeth" opernhaft mißhandelten Shakespeare einen neuen tragischen und komischen Stil erfand.

In welchem Geiste der alte Verdi diese seine reifen Spätwerke schuf, möge ein charakteristischer, von Italo Pizzi („Ricordi Verdiani") überlieferter Ausspruch des Meisters zeigen: „Shakespeare analysierte die menschliche Seele so scharf und drang so tief in sie ein, daß das, was er seine Personen sagen läßt, offenbar gerade die menschliche Gewohnheit ist, daß es wahr ist, und daß manches so wirklich sein müsse." Verdi blieb aber selbst in diesen beiden „germanisierenden" Werken ganz er selbst, ein echter Italiener. „Sie halten meine Physiognomie

für die eines Deutschen? Sie glauben, unter dieser Sonne und diesem Himmel hätte ich den „Tristan" oder die Trilogie schreiben können? Italiener sind wir, bei Gott, in allem, auch in der Musik!" — so hatte er an seinen Biographen, den Marchese Monaldi geschrieben. Und doch, in den Spätwerken Verdis ist die starke Wendung zum deutsch-französischen Musikdrama-Ideal, das allezeit dem italienischen Schwelgen in schöner Melodie und krassen Situationen stark entgegengesetzt ist, nicht zu verkennen. Waren „Othello" und „Falstaff" auch zunächst bei ihren italienischen Uraufführungen große Erfolge, so hielten diese doch nicht genügend an; heimisch wurde „Othello" ausschließlich in Deutschland, wo dem „Falstaff" allerdings immer noch in Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" ein fast unüberwindlicher Rivale im Wege steht, merkwürdigerweise wohl gerade deshalb, weil die sinnliche italienische Art des in Italien gebildeten jungen Nicolai unserem Opernpublikum mehr zusagt als der destillierte Humor des durch germanische Schule hindurchgegangenen alten Italieners Verdi, eine seltsame Erscheinung der Kunstgeschichte. Um einen Vergleich zu gebrauchen: bei Nicolai sprühender Champagner, bei Verdi milder, abgelagerter Wein. Wie sich das italienische Volk indes mit dem Meister des „Othello" und „Falstaff" abfand, dafür ist nichts charakteristischer als des Marchese Monaldi Bemerkung am Schluß seiner Verdibiographie: Für die Geschichte bleibe der Musiker des „Othello" und des „Falstaff" groß, ja, größer noch, als er in der Vergangenheit gewesen; aber für die Volksüberlieferung ende Giuseppe Verdi mit der „Aida". — Das heißt mit anderen Worten ganz richtig, daß die Physiognomie des vielleicht doch nicht ganz ungermanischen Lombarden Verdi zuletzt noch ein „ultramontanes" Gesicht angenommen hatte. „Ultramontan" sind nämlich für den Italiener die — Deutschen!

Zu seinem Glück fand Verdi für die beiden Shakespearewerke seiner Spätzeit in Arrigo Boito den rechten Dichter, der jedenfalls drei unbedingt notwendige Eigenschaften mitbrachte: genaue Kenntnis der musikalischen Bedürfnisse, hervorragende dramaturgische Einsicht und stilvolle Sprachbeherrschung.

Im allgemeinen ist ja die Technik Shakespeares noch die Grundlage der modernen Dramaturgie, wenngleich wir ihn in manchen, durch seine Bühne bedingten Eigenheiten nicht mehr nachahmen dürfen. Vor allem ist sein häufiger Szenenwechsel, insbesondere sein ständiges Einschieben ganz kleiner Szenen, für uns störend. Der modernen An-

schauung entspricht es, soweit es irgend geht, diese kleinen Szenen in wenige große zusammenzulegen, und gerade dies verstand Boito meisterhaft. Die heutigen Forderungen lauten: wenige Szenen, straffere Zusammenfassung der Handlung, Ausscheidung allen entbehrlichen Details, und diese Forderungen werden für das Opernbuch noch strenger als für das gesprochene Drama sein. Gustav Freytag meint in seiner „Technik des Dramas" mit Recht, so bewundernswert und mustergültig Shakespeare in der aufsteigenden Handlung und in der Katastrophe selbst sei, so habe er doch in manchen seiner Stücke die sinkende Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe — also etwa den 4. Akt in fünfaktigen Stücken — nicht gleich meisterhaft gestaltet und durch die Gewohnheiten seiner Bühne eingeengt. „In mehreren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Teil die Handlung in kleine Szenen, welche episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so notwendige Zusammenfassung fehlen." Freytag führt hier „Lear", „Macbeth", „Hamlet", „Antonius und Cleopatra" an, doch scheint mir auch „Othello" ein deutliches Beispiel dieser Shakespeareschen Eigentümlichkeit zu sein die sich als Überrest der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und Gegenrede die Geschichte zu erzählen, erklärt. Es kommt dadurch manchmal geradezu ein undramatisch-novellistisches Moment in die Werke hinein. Dieser Gefahr vor allem ist Boito mit großem Geschick ausgewichen.

Betrachten wir den Aufbau der Shakespeareschen Tragödie näher, so werden wir in mancher Beziehung begreifen können, daß Boito die Oper ursprünglich „Jago" nennen wollte: ist doch das Drama so gestaltet, daß der nominelle Held, Othello, erst in der zweiten Hälfte die Hauptaktion übernimmt; bis dahin hat das Gegenspiel, also Jago, die eigentliche Führung. Ja, man könnte die Handlung geradezu derart gliedern, daß man Othello nur als Objekt der Intrigiersucht Jagos faßt. Immerhin bleibt aber zu bedenken, daß die innere Anteilnahme dem Othello in viel höherem Maße als dem Jago zugewendet bleibt, und daher mit Recht die Tragödie den Namen „Othello" führen muß, wie denn auch Jago zwar zu schieben glaubt, dabei aber von seinem eigenen Verhängnis geschoben wird.

Wichtiger noch als diese Frage ist die nach der Exposition im „Othello". Man hat Shakespeare mehrfach den Vorwurf gemacht, er lasse die

Hauptsache des Stückes hier erst in der Mitte angehen. Demgegenüber wurde wieder betont, daß für Shakespeare die Hauptsache war, mit dem, was seine Kommentatoren die Hauptsache nennen, nicht zu früh zu kommen. Er hatte die Hälfte seiner Arbeit getan, wenn er nur erst gezeigt hatte, wie ein Mann vom Schlage Othellos für Jagos Einflüsterungen empfänglich sein kann. Jago seinerseits darf sich nicht übereilen, sonst hat er zu fürchten, daß Othello beim ersten Angriff fest bleibt. Statt des Verdachtes gegen Desdemona und Cassio entstünde so leicht einer gegen Jago selbst, und damit wäre sein Spiel von vornherein verloren. Es kam also alles darauf an, gleich der ersten Einflüsterung ihre Wirkung zu sichern, und hierfür durfte Shakespeare mit Zeit und Raum nicht sparen. So bildet denn der erste Akt schon für sich ein gewissermaßen abgeschlossenes Ganze, das fast die Mitte hält zwischen einem gewöhnlichen ersten Akt und einem Vorspiel.

All dies gilt wohlbemerkt nur für das gesprochene Drama. Soll aber auch die Oper so kompliziert vorgehen? Die Antwort kann nur verneinend ausfallen. Je einfacher die Vorgeschichte, je kürzer die Exposition ist, um so wertvoller ist ein Stoff für den musikalischen Ausdruck. Dazu kommt noch eines: Shakespeares Werk hat fünf Akte„ von denen kein einziger mit Ausnahme des ersten entbehrlich ist; lassen sich aber die Geschehnisse dieses Aktes wirklich abtrennen, so ist für unser heutiges Empfinden, dem fünfaktige Opern immer unerträglicher werden, die unbedingte Notwendigkeit der Streichung dieses Aktes gegeben, — vorausgesetzt, daß es gelingt, die wesentlichsten Punkte der Exposition aus ihm herauszunehmen und den nachfolgenden Akten organisch einzuverleiben. Dies zu bewerkstelligen war ein dramaturgisches Kunststück ersten Ranges, aber es ist Boito wirklich geglückt. Boito hat einmal Hanslick erzählt, er habe „sich und Verdi den Kopf zerbrochen, wie dieser erste Shakespearesche Akt zu retten wäre, ohne die Oper zu lang zu machen". Sicherlich war ihm nicht entgangen, daß der erste Akt manche für den Komponisten günstige Situation bot, obwohl gerade hier die von Boito sonst so meisterhaft gewahrte Einheit des Schauplatzes nicht herzustellen gewesen wäre. Schließlich aber entschied die Erwägung, daß eben doch vom Standpunkt des Opernbuches aus diese feineren Motivierungen für das Nachfolgende entbehrlich waren. Hanslick meint weiter in seinem „Musikalischen Skizzenbuch" (und diese Meinung ist überaus verbreitet): „Von dieser Kürzung abgesehen, ist Boito nur in der Hinweglassung der beiden Personen

Brabantio und Bianka, dann in einigen lyrischen Zutaten von Shakespeares Tragödie abgewichen, deren Fortgang sich fast Szene für Szene in der Oper widerspiegelt." Das ist ein großer Irrtum, der den Verdienstenen Boitos sehr unrecht tut. Ein genauer Vergleich zeigt, daß zwar Boitos Worte meist diejenigen Shakespeares sind, dagegen die Architektur des Buches von ihm grundlegend verändert wurde, so daß jeder Akt seinen einheitlichen Schauplatz und jede wichtige Aktion ihren ununterbrochenen Verlauf erhielt.

Durch die erwähnte Streichung des ersten Aktes fielen der Herzog, Brabantio, Gratiano und zwei Senatoren fort. Von diesen trat bei Shakespeare späterhin nur noch Gratiano auf, den Boito aber zweckmäßigerweise mit Ludovico vereinigt, was um so einfacher war, als beide Verwandte Desdemonas sind. Im übrigen fehlen der (schon von Schiller in dessen Othellobearbeitung gestrichene) Narr und die gleichfalls entbehrliche Bianka, die dadurch leicht beseitigt wird, daß Boito den Othello das verhängnisvolle Taschentuch in Cassios eigenen Händen sehen läßt. Wir erfahren bei Boito also über die Vorgeschichte der Ehe Othellos gar nichts mit Ausnahme davon, daß Desdemona den Othello seiner Abenteuer, er sie ihres Mitleids wegen liebte. Ganz ausgeschaltet ist somit auch die „Schuld", die Desdemona ihrem Vater gegenüber auf sich lädt und die dann unter Jagos Argumenten eine Rolle spielt. Desdemona erscheint bei Boito noch fleckenloser als bei Shakespeare, sie ist ein wahrer Engel geworden, dem in Jago der leibhaftige Teufel, nicht nur ein teuflischer Mensch gegenübergestellt wird. Dies zeigt sich in Jagos großem Monolog (2. Akt 2. Szene), der sein Vorbild hat in Shakespeares Jagomonologen des ersten und zweiten Aktes. Während aber Shakespeare den Jago als echten Theaterbösewicht alles vorausfagen läßt, was er tun will, und alles verkünden läßt, was er gerade denkt, während also die Tragödie noch den Menschen Jago hat, ist hier ein Teufel daraus geworden, der mit seinem „Credo" das Heiligste verspottet. Nun muß man allerdings zugeben, daß hier der deutsche Text Kalbecks viel blasphemischer (damit aber auch viel wirksamer) als der italienische ist und daß Kalbeck seinen Jago zu einem „Credo" bringt, das sein Vorbild etwa in den berüchtigten „schwarzen Messen" des Mittelalters hat. Wohl ist schon Boitos Jago eine „Spottgeburt von Dreck und Feuer" im Goetheschen Sinn, aber Kalbecks Jago ist noch viel „moderner" und philosophischer veranlagt — sogar eine darwinistische Anspielung leistet er sich! — als Boitos etwas gar zu

populär-aufklärerischer Theaterteufel. Kalbeck selbst meint über den Gegensatz der beiden Jagorollen: „Bei Shakespeare ist Jago nur das brauchbare und gefügige Werkzeug in der Hand sittlicher Mächte, die sich wohl zuzeiten eines Schurken bedienen, um ihren Willen durchzusetzen. Bei Boito aber wird der elende Geselle zum Meister der Bosheit und Lüge erhoben, zum Herrn der Finsternis und dämonischen Lenker des Schicksals." Diese Umwandlung hat Kalbeck noch schärfer betont, indem er das parodistische „Credo" Jagos in eine Verhöhnung der Dreifaltigkeit umwandelte.

Aus der Fülle anziehender Momente der Oper seien nur noch zwei hervorgehoben. Da ist vor allem die letzte Szene des ersten Aktes: Othello und Desdemona allein. Diese für den Musiker so überaus günstige Szene, bei der Verdis Genie sich in vollem Glanze zeigt, hat auch dramatisch ihren hohen Wert. Schon Sonnenthal hatte die treffende Bemerkung gemacht, daß ihm in Shakespeares Tragödie stets ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Othello und Desdemona gefehlt habe, das zu den folgenden Eifersuchtsszenen zugleich einen freundlichen Kontrast und eine tiefere Motivierung schaffe. Bei Shakespeare äußert Othello seine Liebe zu Desdemona nur in einzelnen Worten, die übrigens Boito sehr geschickt aus dem ersten und zweiten Akt zusammenstellte, diesen Worten geht aber bei Shakespeare jede Intimität ab, da selbst Jago dabei ist. Mit Desdemona allein sehen wir Othello nur als ihren Peiniger und Mörder. In der Oper dagegen bietet das Liebesduett einen schönen und wohlmotivierten Ausklang des ersten Aktes; seine so innige Schlußphrase wird durch ihre Wiederholung an Desdemonas Sterbebett ergreifend und bedeutungsvoll. Othello und Desdemona gehen, einander umschlungen haltend, auf das Schloß zu: „Venus soll uns führen", singt Othello mit feinem Doppelsinn; denn spät in der Nacht ist's, und schon berühren die Plejaden das Meer. Zwar haben die finsteren Mächte bereits den dunkeln Faden angesponnen, doch ist es ihnen noch nicht geglückt, Othellos und Desdemonas Frieden wirklich zu stören: nur die Nachtruhe ist unterbrochen worden, nicht aber das erst jetzt beginnende Fest der Liebe, und so klingt dieser erste Akt rein und schön aus. Und doch zittert schon in Othellos Shakespeareworten vom allzu großen Glück die geheime Furcht vor unheilvoll drohendem unabwendbarem Schicksal.

Dieses Schicksal vollzieht sich endlich im vierten Akte, dem Meisterwerk Boitos und Verdis, einem der schönsten Opernakte aller Zeiten

und Völker. Kein geringer Anteil fällt hier dem Dichter zu, der alles ausschied, was die Stimmung dieses Aktes irgendwie stören könnte. Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zwischen Shakespeare und moderner Technik. Shakespeare schließt seinen vierten Akt mit einer Episode zwischen Desdemona und Emilia, dann schiebt er zu Beginn seines fünften Aktes eine große, viele Auftritte der verschiedensten Personen umfassende Szene ein, die die Ermordung Rodrigos und die Verwundung Cassios als Resultat zeitigt und uns von dem Schicksal Desdemonas abzulenken droht. Erst zu Beginn der zweiten Szene des fünften Aktes führt uns der Dichter wieder ins Schlafgemach Desdemonas. Boito streicht mit einem kühnen Federzug die ganze nächtliche Spektakelszene und verbindet jenen Abschied Emilias unmittelbar mit Othellos Erscheinen im Schlafzimmer Desdemonas. Dadurch bekommt der vierte Akt der Oper eine wunderbare Abgeschlossenheit und Einheit, die musikalisch durch das von Shakespeare bereits eingeführte Liedchen vom Weidenbaum noch vertieft wird. Shakespeares herrliche Abschiedsworte „to die upon a kiss" bilden den Schluß, Verdis unsterbliche Töne erinnern an jene Küsse der ersten Liebesnacht.

Boitos Buch ist meines Erachtens die beste Operndichtung, die seit dem Tode Wagners bis zur Gegenwart geschrieben wurde, die einzige, die, durchaus auf Wagners Prinzipien beruhend, in keinem Augenblick von ihm wirklich abhängig ist. Das hat gegenüber dem oft recht unsinnigen Geschwätz mancher deutschen und französischen Kritiker am feinsten der Italiener Monaldi erkannt, wenn er meint: „Das Libretto des ‚Othello' gehört nicht mehr der halbliterarischen Art der alten Operntexte an, die im Grunde nur das Sprungbrett des Musikers waren, — wie Wagner sagt: das Feld, auf dem er sein Genie zu freier Ausübung bringen konnte. Der ‚Othello' Boitos ist eine Leistung, mit der der Dichter sich wirklich als Mitarbeiter an dem Kunstwerk des Musikers betätigt; es ist die dramatische Komposition, die ersonnen und niedergeschrieben worden ist, um von Buchstabe zu Buchstabe in beständiger Berührung mit der Musik zu bleiben und dichterisch in ihr aufzugehen."

Mit der Partitur des „Othello" hat Verdi neben „Carmen" das Ideal der romanischen Oper aufgerichtet; steht die französische Oper an Reichtum der musikalischen Erfindung auch hoch über der italienischen, konnte selbst ein Verdi im Alter nicht mehr eine solche Fülle blendender Melodie aufbringen wie einst in seinen besten Mannesjahren, so wird dieser — bei der Natur des Stoffes nicht allzu fühlbare — Mangel reichlich

wettgemacht durch die Reife der musikalischen Formgebung, die Noblesse seiner musikalischen Sprache. Durchaus vertraut mit Wagners Eigenart, das „Leitmotiv" in der Form eines wiederkehrenden Tonsymbols, einer feinsinnigen Reminiszenz durchaus nicht verschmähend, erwächst die neue Form doch organisch aus dem Drama heraus, ohne die vielfachen Vorteile außer acht zu lassen, die die alte Opernform in ihren Ensembles dem Musiker bot. So hat Verdi ein Werk geschaffen, das auf die zukünftige Gestalt der musikalischen Tragödie vielleicht von größerem Einfluß sein kann als Wagners durchaus auf persönlichen Eigenheiten gegründete Werke, die wohl kaum einer organischen Weiterentwicklung werden dienen können, da ihr Stil vom Meister selbst völlig ausgebaut wurde. Verdi hingegen hat der Welt mit seinen beiden letzten Werken ein Erbe hinterlassen, das weiterzugestalten noch manche Generation berufen sein wird.

Was für „Othello" auf dem Gebiet der Tragödie gesagt wurde, gilt für „Falstaff" in gleichem Maße im Hinblick auf die Entwicklung der musikalischen Komödie. Es war im Jahre 1890, als der 77jährige Verdi bei einem Gastmahl im Hause Ricordi von seinem Librettisten Boito einen Trinkspruch erhielt, in dem er ihn zur baldigen Geburt des „Dickwanstes" beglückwünschte. Wenige Tage später schrieb Verdi auf eine Anfrage des Marchese Monaldi diesem folgendes: „Es sind vierzig Jahre her, daß ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und fünfzig Jahre, daß ich die ‚Lustigen Weiber von Windsor' kenne; indes ... die gewohnten ‚Aber', die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun hat Boito alle die ‚Aber' beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner anderen vergleichen läßt. Es macht mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben ohne irgendeinen Entwurf, und ich weiß auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde. Bemerken Sie wohl: es macht mir Vergnügen. Falstaff ist ein böser Geselle, der schlimme Streiche aller Art macht... aber unter einer belustigenden Form. Er ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen! Die Oper ist rein komisch." In diesen wenigen Zeilen liegt alles, was Verdi veranlaßte, noch im höchsten Greisenalter eine Komödie in Musik zu setzen, — hatte er doch seit seiner verunglückten Jugendoper „Il finto Stanislao" ausschließlich der tragischen Musik sich verschrieben gehabt. Aber der Gedanke, doch einmal seiner heiteren Laune die Zügel schießen zu lassen, reizte ihn stets. Scherzend sagte er im Jahre 1879 zu Filippo Filippi,

eine komische Oper von ihm werde wohl recht lustig sein, wenigstens bevor sie aufgeführt würde, und dies schien wie ein Mangel an Selbstvertrauen zu klingen. Indes der Hauptgrund, warum sich Verdi nicht früher zu einem heiteren Werk entschloß, lag eben darin, daß er kein geeignetes Textbuch erhalten konnte; und daß gute komische Bücher noch seltener als gute tragische sind, diese Erfahrung blieb auch ihm nicht erspart. So ging denn endlich der fast 80jährige frohgemut ans Werk und schuf etwas, das einzig in seiner Art dasteht. Um sich über den Wert der Falstaffpartitur klar zu werden, bedarf es freilich des geeigneten Urteils, und dieses Urteil müßte durch eine große Reihe von Beispielen in Noten belegt werden, denn nur an Beispielen, sagte einmal Richard Wagner mit Recht, läßt sich etwas klarmachen. Das Verhältnis des vokalen Teils zum instrumentalen, der Übergang von der geschlossenen zur freien Form, die Charakterisierungskunst und die Technik der Ensembles könnten allein zu langen Erörterungen Anlaß geben. Und dazu brauchte man die Partitur, ja die lebendige Aufführung selbst, nicht aber den ganz ungenügenden Klavierauszug. Schrieb doch Verdi selbst an Pizzi: „O, von ‚Falstaff' kann man sich am Klavier unmöglich einen Begriff machen! Man muß ihn hören. Ich habe da ein sehr leichtes Orchester gemacht. Manche Pianissimopassagen kommen auf dem Klavier ganz wirkungslos heraus. Übrigens geht alles aus dem Ensemble hervor, das man auf dem Klavier nicht erhalten kann, weil die Oper in den Klavierauszügen verdorben ist." Begnügen wir uns also damit, zu aufmerksamem Anhören der Aufführungen aufzufordern (die köstlichsten dirigierte der unvergeßliche Schuch in Dresden), und beschränken wir uns hier auf eine ausführlichere Darlegung des nicht minder interessanten dramaturgischen Problems.

Daß die „Lustigen Weiber von Windsor" oder „Sir John Falstaff", wie der Titel des Shakespeareschen Stückes vollständig lautet, einen ausgezeichneten Opernstoff abgäben, ist früh schon bemerkt worden. Von allen Vorgängern Verdis kann uns aber einzig nur Nicolai interessieren, weil dessen Oper wirklich noch lebt und in ihrer dramatischen Anlage ein interessantes Gegenstück zu Boitos Buch bildet. Ohne einen eingehenden Vergleich der beiden Opernbücher durchzuführen, wollen wir doch kurz feststellen, worin sie sich gleichen und worin sie abweichen. Von den Personen Shakespeares fehlen sowohl bei Nicolai wie bei Verdi der Friedensrichter, der Pfarrer und die zahlreichen Diener,

von denen Verdi allerdings das Gaunerpaar Pistol und Bardolph sowie den kleinen (stummen) Pagen Robin beibehalten hat. Bardolph und Pistol spielen sogar eine ziemlich wichtige Rolle bei Verdi. Die Hauptpersonen sind im übrigen in beiden Opern (abgesehen davon, daß Verdi die englischen Namen beibehält) mit folgenden Ausnahmen gleich: „Junker Spärlich" fehlt bei Verdi ganz und wird als Rivale Fentons ausschließlich durch Doktor Cajus ersetzt, der indessen bei Verdi nicht als Franzose erscheint. Ferner fehlt hier der Mann der Frau Reich („Page"). Bedeutungsvoll ist weiter die Änderung, daß die „süße Anna" (Nannetta) bei Verdi die Tochter der Frau Flut (Ford) ist, Herr Flut (Ford) also gleichzeitig als Tyrann gegen Frau und Tochter erscheint. Die Frau unterstützt infolgedessen auch die Liebschaft der Tochter mit Fenton, während bei Shakespeare und Nicolai Mann, Frau und Tochter je einen eigenen Heiratskandidaten hatten, von denen natürlich der Erwählte der Tochter (Fenton) siegt. Bei Nicolai fehlt dagegen die Frau Hurtig (Quickly), die bei Shakespeare Haushälterin des Doktor Cajus ist, bei Verdi nur als Freundin der Frauen Alice und Meg (Flut und Reich) erscheint, im übrigen aber die gleiche Rolle wie bei Shakespeare als Liebesbotin zu Falstaff spielt. Shakespeare, der bekanntlich die Figur des Falstaff zuerst in seinen beiden König-Heinrich-IV.-Dramen episodisch verwendet hatte und dann auf Wunsch der Königin Elisabeth, die Falstaff verliebt sehen wollte, die Komödie der lustigen Weiber entwarf, hat den possenhaften Stoff in fünf Akte geteilt, die wieder in zahlreiche Verwandlungen zerfallen. Im Gegensatz dazu streicht das von Nicolai komponierte Mosenthalsche Textbuch — ähnlich wie Boito später mit Othello verfuhr — den ganzen ersten Akt Shakespeares und gewinnt damit einen überaus frischen Anfang. Nachdem so Falstaffs frecher Streich und unmittelbar darauf die Geschichte der drei Freier exponiert worden, geht Nicolai mit szenischer Verwandlung direkt auf Shakespeares 3. Szene des 3. Aktes über, ebenfalls ein kühner Sprung, der aber vorzüglich wirkt. Am Schluß des 1. Aktes ist also Falstaff im Waschkorb entkommen. Der Anfang des 2. Aktes spielt (wie Shakespeares 5. Szene des 3. Aktes) in der Schenke und verläuft ähnlich wie die Szene des Originals. Während aber der Brite damit seinen dritten Akt schließt, verwandelt Nicolai die Szene in den Garten, um die Liebesgeschichte der Anna, die bei Shakespeare sehr skizzenhaft behandelt ist, ausführlicher darzulegen. Eine weitere Verwandlung führt wieder in Fluts Haus, wo sich der

in Shakespeares 4. Akt (2. Szene) behandelte Auftritt abspielt. Falstaff entkommt als dickes Weib verkleidet. Damit schließt Nicolais 2. Akt. Die Ähnlichkeit der beiden Finali wirkt sehr ungünstig. Der dritte Akt Nicolais beginnt in Reichs Hause, wo die Verabredung für den Mummenschanz getroffen wird, (ähnlich in der 4. Szene des 4. Aktes bei Shakespeare). Dann folgt die Verwandlung in den Park von Windsor, wo sich die Handlung des Schlusses nach Shakespeare abspielt.

Wie Verdi hingegen sein Buch anlegen ließ, geht aus einer Äußerung an Pizzi hervor: „Ich schreibe keine opera buffa, sondern stelle einen Typus dar. Mein Falstaff ist nicht nur der aus den ‚Lustigen Weibern' Shakespeares, wo er nur ein Spaßmacher ist und sich von den Weibern prellen läßt, sondern so, wie er in den beiden Heinrichdramen war. Boito hat das Buch ganz in diesem Sinne entworfen." So hat denn Boito das Buch meist geschickter als Mosenthal-Nicolai angelegt, er ist einerseits mehr Shakespeare gefolgt, vereinfachte aber anderseits doch stark. Boito teilt die Handlung ebenfalls in drei Akte ein, von denen jeder Akt wieder in zwei Hälften (je eine Szene Verwandlung) zerfällt. Die erste Hälfte des ersten Aktes spielt in der Schenke und beginnt ähnlich wie bei Shakespeare. Statt des Friedensrichters und Spärlichs beklagt sich nur Cajus über die Missetaten Falstaffs und seiner Diener. Dann folgt eine Auseinandersetzung zwischen Falstaff und seinen Dienern (nach Shakespeares 3. Szene); eingeschoben ist der Monolog über die Ehre aus Heinrich IV., ein langes, durchaus entbehrliches Stück, das die schon ohnehin wenig witzig gehaltene erste Hälfte dieses Aktes unangenehm dehnt. Statt des Dieners Nym ist hier Bardolph verwendet. Falstaff jagt beide Diener davon.

Die zweite Hälfte des ersten Aktes spielt vor Fords Haus; sie macht reichlich wett, was die erste versäumt hatte. Es erscheinen die vier Frauen mit den beiden Briefen (nach Shakespeares erster Szene des zweiten Aktes), dann die vier Männer Ford, Fenton, Bardolph, Pistol. Die davongejagten Diener verraten Falstaffs Plan. Unabhängig voneinander beschließen die Männer sowohl wie die Frauen Rache an Falstaff; entzückende Ensembleszenen! Dazwischen ist eine Liebesepisode zwischen Fenton und Nannetta sehr geschickt eingeflochten. Diese Abteilung ist szenisch und musikalisch ein nicht zu überbietendes Meisterstück feiner Komik.

Die erste Hälfte des zweiten Aktes spielt wieder in der Schenke. Die Diener kehren reumütig zu Falstaff zurück; Frau Quickly erscheint als

Liebesbotin. Monolog Falstaffs, dann kommt der verkleidete Ford, um den Dickwanst auszuspionieren. Dazwischen ein Monolog des sich betrogen glaubenden Ford, schließlich gehen Ford und Falstaff anscheinend als beste Freunde ab.

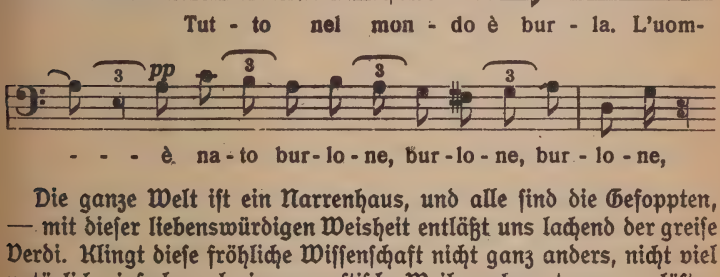
Die zweite Hälfte dieses Aktes spielt im Hause Fords und entspricht Shakespeares dritter Szene des dritten Aktes. Umständlichere Vorbereitungen der vier Frauen, um Falstaff zu prellen. Exposition der Absicht Fords, seine Tochter dem Cajus zu vermählen, wogegen die Mutter der Tochter recht gibt. Falstaffs Erscheinen. Unterbrechung durch die Frau Quickly, die Meg einführt. Ford und die Männer kommen und durchsuchen das Haus, während Falstaff hinter einen Wandschirm geflüchtet ist. Nun erst wird er in den Waschkorb gesperrt. Eingeschoben: Liebesszene zwischen Fenton und Nannetta, die sich hinter besagtem Wandschirm küssen und dabei von Ford erwischt werden. Sehr komische Überraschung Fords, der seine Frau und Falstaff dort vermutet hatte (man hört in einer Generalpause einen lauten Kuß!). Die Männer wütend ab zu weiterer Jagd auf Falstaff, während die Frauen von den Dienern den Waschkorb zum Fenster hinaus in die Themse leeren lassen. Ford kommt dazu und läßt sich von seiner Frau durchs Fenster den im Wasser kugelnden dicken Ritter zeigen. Allgemeine Heiterkeit. Ein ausgezeichnetes Finale, viel geschickter aufgebaut als das Nicolaische. Der Gedanke, den Waschkorb vor den Augen der Zuschauer durchs Fenster auszuleeren, gehört zu den ergötzlichsten, eines Shakespeare würdigen Einfällen, — aber selbst Shakespeare hatte diesen Einfall nicht. Die Bestrafung Falstaffs wirkt natürlich kräftiger, wenn wir sie mit eigenen Augen sehen, als wenn wir davon nur reden hören.

Die erste Hälfte des dritten Aktes spielt diesmal vor der Schenke und ist aus Shakespeares fünfter Szene des dritten und fünfter Szene des vierten Aktes zusammengestellt. Ausgezeichnet ist der Gedanke, die zweite Verabredung in Fords Haus (wo Falstaff als dickes Weib entkommt) ganz fallen zu lassen. Das Motiv ist zu possenhaft, entspricht auch weder der Intelligenz eines Falstaff noch der Fords und wirkt für den heutigen Zuschauer ermüdend.

So hat denn die Frau Quickly dem Falstaff hier gleich eine Einladung für den Park zu Windsor zu überbringen. Sehr geschickt läßt Boito diese Szene nicht in der Schenke, sondern vor ihr spielen. Dadurch wird eine szenische Wiederholung vermieden; Falstaff und die Quickly gehen in die Schenke ab, während die drei Frauen erscheinen und sich

über ihn lustig machen. Später kommen noch Ford und Fenton dazu. Es werden die Verabredungen getroffen, wie bei Shakespeare in der vierten Szene des vierten und in der dritten Szene des fünften Aktes.

Die zweite Hälfte des letzten Aktes spielt im Park und entpricht im großen ganzen, obgleich reicher ausgeführt, dem Shakespeareschen fünften Akt, weicht auch in ihrer szenischen Führung nicht allzusehr von Nicolais Opernschluß ab. Im Gegensatz zu Nicolai wird Falstaff hier tüchtig verprügelt, namentlich von seinen beiden, ebenfalls verkleideten Dienern, bis er endlich den Bardolph erkennt. Schon glaubt Ford über Falstaff zu triumphieren, als sich herausstellt, daß Ford inzwischen von seiner eigenen Tochter mit Fenton düpiert wurde. So ist denn ein jeder der Gefoppte, und Falstaff zieht die Moral der Geschichte und des ganzen Menschenlebens mit dem köstlichen Thema der Schlußfuge:



Die ganze Welt ist ein Narrenhaus, und alle sind die Gefoppten, — mit dieser liebenswürdigen Weisheit entläßt uns lachend der greise Verdi. Klingt diese fröhliche Wissenschaft nicht ganz anders, nicht viel natürlich einfacher als jenes mystische Weihrauchwort vom „erlösten Erlöser", das Wagners letzte Weisheit war? Hier der 70jährige protestantische Deutsche, der Roms Glauben predigt, dort der 80jährige katholische Italiener, dessen fröhliches Altersbekenntnis im Zeichen Shakespeares steht, — ist das nicht ein seltsamer Gegensatz?

Der Rückschlag gegenüber dem falsch verstandenen Wagnertum war es auch, der eine Zeitlang den Werken des sogenannten „Verismo" ungeheure Erfolge verschaffte. Wie Verdi, der größte „Verist" Italiens, über diese angeblich neue Richtung dachte, habe ich schon gezeigt, und so war es denn mehr als ein geistreicher Scherz, wenn Hans von Bülow nach der Lektüre der Falstaffpartitur an Siegfried Ochs schrieb, Mas-

cagni habe in seinem Vorgänger Verdi einen vernichtenden Nachfolger gefunden.

Immerhin: die dem Tode Verdis nachfolgende Opernproduktion war von einer solchen Dürre, daß wir heute, gleichweit von der damaligen Überschätzung wie von späterer Unterschätzung entfernt, Opern wie Mascagnis „Cavalleria rusticana" (1890, Text nach Verga von Targioni-Tozzetti und Menasci) und Leoncavallos „Pagliacci" (1892, Text vom Komponisten nach einer wahren Begebenheit) Gerechtigkeit widerfahren lassen. Pietro Mascagni (geb. 1863) verdankt den Riesenerfolg seines Einakters nicht nur geschickter Verlegerreklame bei dem berühmten „Preisbewerb", sondern vor allem neben dem trefflich gewählten, knapp aufgebauten, spannenden Textbuch seinem urwüchsigen melodischen Talent, womit er es verstand, eine Bühnensituation echt dramatisch mit wenigen kräftigen Strichen musikalisch zu gestalten. Kaum wählerisch in seinen Mitteln, griff Mascagni keck zu und packte sein Publikum derart, daß der Erfolg nicht nur in Italien, sondern insbesondere auch in dem durch die Nachwagnerianer gelangweilten Deutschland ohne Beispiel war. Was Wagner von Aubers „Stumme von Portici" gesagt hatte, traf hier wieder zu: „Heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Sieden" war diese unter glühendem Himmel geborene sizilianische Bauerntragödie, die sofort eine Flut von italienischen und deutschen Nachahmungen hervorrief. Von den Veristen dieser Epoche war vielleicht Niccola Spinelli (geb. 1865) der künstlerisch interessanteste, errang jedoch mit seiner besten, musikalisch der „Cavalleria" oft überlegenen Oper „A basso porto" (1894, Text von Checchi) lange nicht einen Mascagni ebenbürtigen Erfolg. Dagegen gelang es Ruggiero Leoncavallo (geb. 1858) mit seinem Zweiakter „Pagliacci", sich dicht neben Mascagni zu stellen, so daß fortan die beiden, sich auch zu einem Theaterabend gut ergänzenden Werke gemeinsam ihren Siegeslauf weiterverfolgten. Was Leoncavallo an Ursprünglichkeit gegenüber Mascagni fehlt, ersetzte er durch einen klugen Kunstverstand, der ihn zur Gestaltung eines überaus fesselnden Textbuches aus der Sphäre des wandernden Komödiantentums befähigte. Leoncavallo instrumentiert auch besser als Mascagni und fesselt sogar gelegentlich durch interessante Kontrapunktik, während die „Cavalleria" durchaus homophon gehalten ist. Mascagni und Leoncavallo hatten bisher das gleiche Schicksal, mit keinem ihrer nachfolgenden Werke es zu einem nennenswerten Erfolg zu bringen; sie besaßen nicht genug

Technik zu einer eigenartigen Weiterentwicklung und vergriffen sich fortgesetzt in ihren Stoffen, am schlimmsten wohl Leoncavallo mit der bei ihm vom Deutschen Kaiser bestellten Oper „Der Roland von Berlin" (1904, eigener Text), der gegenüber etwa Alberto Franchettis (geb. 1860) deutschsein wollende Oper „Germania" (1902, Text von Illica) bedeutend weniger unfreiwillig komisch ist. Illica (geb. 1858), der beste neuere Libréttist Italiens hat außerdem für Mascagni, Umberto Giordano (geb. 1867, dessen Opern „Fedora" und „Siberia" 1903 gewisse Sensationserfolge hatten), den ganz verwagnerten Antonio Smareglia (geb. 1854) und den eine Zeitlang in Deutschland aufgeführten Crescenzo Buongiorno (1864—1903; „Das Mädchenherz, 1901, usw.) Bücher geschrieben, war jedoch am erfolgreichsten seit seiner Verbindung mit Giacomo Puccini (geb. 1858), dessen Werke seit Mascagnis und Leoncavallos Mißerfolgen den italienischen Opernexport beinahe ausschließlich vertreten. Nach „Manon Lescaut" (1893), einem Werk, das mit Massenets gleichnamiger Oper sich nicht messen kann, wurde Puccini berühmt mit „La Bohème" (1897, Text von Illica und Giacosa), die im selben Jahre wie die rivalisierende gleichnamige Oper von Leoncavallo (nach eigener Dichtung) erschien, aber dieser an Bühnenwirksamkeit und melodischer Schlagkraft überlegen ist. Gegenüber Verdi und Mascagni fehlt freilich Puccini die große melodische Linie; seine Partitur setzt sich mosaikartig aus kleinem, oft geistreichem Detail zusammen. Noch schärfer tritt dies hervor in den gleichfalls äußerst erfolgreichen späteren Opern, der brutalen „Tosca" (1900), der in manchen Einzelheiten entzückenden „Madame Butterfly" (1904) und dem kinomäßigen „Mädchen aus dem goldenen Westen" (1911), die sich in steigendem Maße, besonders widerwärtig in der letzten Oper, der krassesten und den niedrigsten Instinkten schmeichelnden Sensation in die Arme geworfen haben. Es ist schade, einen von Haus aus so begabten Künstler wie Puccini moralisch und musikalisch allmählich in seinen Werken so tief sinken zu sehen, und da seit dem völligen Versagen seiner Rivalen Mascagni und Leoncavallo kein neuer italienischer Komponist mehr außer Puccini zu einem größerem Erfolg gelangt ist, erscheint er symptomatisch für den Tiefstand der neueren italienischen Oper überhaupt, die in einsamer Höhe von Verdis unsterblichen Meisterwerken überragt wird. Wer sonst noch neben Verdi sich mit Opern versuchte, Leute wie Amilcare Ponchielli (1834 bis 1886), dessen „Gioconda" (1876, Text von Boito) es vorübergehend zu

Erfolgen brachte, kam nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus. Boito selbst, der Freund und Librettist Verdis, erregte mit seiner, Goethes ersten und zweiten Teil des „Faust" verbindenden Oper „Mefistofele" (1868, umgearbeitet 1875, eigener Text) zwar ein gewisses Aufsehen, stößt aber als Komponist durch brutale Stilmischung ab, während er als Textdichter Verdis ein äußerst feines Stilgefühl bekundete.

So zeigt sich uns in der Operngegenwart Italiens ein ziemlich trübes Bild. Und doch, wer Italien kennt und liebt und seinen großartigen politischen Aufschwung in den letzten Jahrzehnten verfolgte, der wird die Hoffnung nicht aufgeben, dieses musikalischeste Volk der Erde, dem die Natur das edelste Geschenk, wundervolle Gesangsorgane, verschwenderisch verlieh, werde seiner großen Vergangenheit eingedenk sich zu neuen Taten auch auf dem Gebiet der Oper aufraffen. Sollte indes hier die Rolle Italiens vorläufig ausgespielt sein, so könnte vielleicht noch einmal Deutschland, das Beste Italiens aufnehmend, sein Opernwesen zu neuer Blüte bringen, in der Art, wie dies kein Geringerer als Richard Wagner in dem offenen Briefe an den Bürgermeister von Bologna am 7. November 1871 aussprach:

„Es hat sich gezeigt, daß der Schoß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängnisorgane des deutschen Volkes der edeln Geburten dieser auserwählten Mütter sich wert zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde."

III. Nationale Opern.

„Gibt's nicht Genies in allen Ländern und zu allen Zeiten?" Bizet.

Die Geschichte der Oper zeigt zwei große Ströme: den romanischen (italienisch-französischen) und den germanischen (fast ausschließlich deutschen). Nur die Opern, die diesen beiden gewaltigen Kulturkreisen entstammen, erlangten internationale Geltung: Glucks, Mozarts, Verdis, Bizets und Wagners Werke gehören, mögen sie auch im einzelnen noch so national bedingt sein, der gesamten Welt, ihre Sprache ist universal, gleichgültig, welches Idiom ihnen als Urtext diente. Am meisten dem Begriff einer Nationaloper nähert sich noch Wagners

Kunstwerk, besonders in „Ring" und „Meistersingern", aber der beispiellose Erfolg dieser Werke auch im Ausland zeigte, daß Wagner selbst hier, wo er stofflich sich in engeren Grenzen hielt, in der Ausführung über das germanische Empfinden hinaus selbst die romanischen und slawischen Völker zu packen vermochte, und dies ist das Kriterium einer wahrhaft universalen Opernkunst.

Dieser gegenüber treten jene spezifisch nationalen Opernwerke, die, meist aus kleineren Völkern hervorgegangen, es zwar günstigsten Falles zu einem größeren Auslanderfolg bringen, jedoch in ihrem musikalischen Ausdruck derart von spezifisch völkischen Eigenschaften in Tonalität, Melodik, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation abhängig sind, daß sie trotz der Befruchtung durch internationale romanisch-germanische Einflüsse doch kaum über die engen nationalen Schranken hinausdringen. Am weitesten kamen noch Komponisten der österreichisch-ungarischen Monarchie, die, wie die Ungarn, Tschechen und Polen, im Besitz eigener Opernhäuser sind und außerdem auf dem Umwege über die Wiener Hofoper die Möglichkeit hatten, auch in Deutschland sich bemerkbar zu machen. Von ihnen haben die Ungarn, obwohl sie politisch bisher am selbständigsten sind, am wenigsten geleistet, zumal ihr größter Musiker, Franz Liszt, der übrigens ganz in französische und deutsche Kultur untergetaucht war, sich auf dem Gebiet der Oper gar nicht betätigte („Die heilige Elisabeth" ist ein Oratorium, dessen Wesen man fälscht, wenn man es szenisch darstellt). Ihr eigentlicher nationaler Opernkomponist Franz Erkel (1810—1893), dessen Lebenszeit ungefähr der Verdis und Wagners entspricht, steht in seinen Hauptwerken („Hunyady Laszlo", 1844, und „Bank Ban", 1861) ganz im Bann der Italiener und macht daneben nur in den überreich eingestreuten Tänzen Versuche, durch Anlehnung an die heimische Zigeunermusik sich national zu zeigen. Der gegenwärtig bedeutendste ungarische Musiker Ernst von Dohnanyi (geb. 1877) lebt seit langem in Deutschland und hat als dramatischer Komponist bisher nur mit einem Ballett („Der Schleier der Pierrette" 1910) einen größeren Erfolg erzielt. Mehr Beifall erzielte Eduard Poldini (geb. 1869) mit dem hübschen Einakter „Der Vagabund und die Prinzessin" (1903), dessen musikalische Sprache indes den Ungarn nicht verrät.

Von Polens Nationalkomponist Stanislaw Moniuszko (1819 bis 1872) ist meines Wissens in Deutschland nichts bekannt geworden. Aus seinen zahlreichen Opern ragt „Halka" (1847) hervor, in der die Tanz-

lust Polens wahre Orgien feiert. Seitdem hat die ritterliche Nation, die nach dem Weltkrieg sich wohl zu neuer Blüte erheben wird, keinen Komponisten von Eigenart mehr hervorgebracht. Der Versuch des großen Pianisten Ignaz Paderewski (geb. 1860), in „Manru" (1901) eine neue Nationaloper zu schaffen, mißglückte, und Ignaz Waghalter (geb. 1882), dessen deutsche Oper „Mandragola" (1914) ein eigenartiges Talent für die Spieloper anzeigt, ist bisher noch nicht spezifisch polnisch aufgetreten.

Am günstigsten von den genannten drei kleineren Nationen schneiden die musikalisch auch wohl am höchsten begabten Tschechen ab, die in Friedrich Smetana (1824—1884) weitaus den genialsten Vertreter ihrer Eigenart besitzen. Unter seinen acht nationalen Opern, die leider zum größten Teil auf wirkungslosen Texten beruhen, ragt als köstliches Juwel „Die verkaufte Braut" (1866, Text von Sabina) hervor, eine der besten komischen Opern, voll sprudelnder Einfälle und feurigen Lebens, ein zwar national bedingtes und musikalisch durchaus bodenständiges, in seiner Wirkung jedoch internationales Werk. Man muß allerdings im Prager tschechischen Theater gewesen sein — nebenbei bemerkt: eines der besten europäischen Opernhäuser —, um zu wissen, wie Smetana gespielt werden muß. Von seinen übrigen Opern sind „Der Kuß" (1876) und „Libussa" (1881) mit Auszeichnung zu nennen, konnten aber dauernd nicht über Böhmens Grenze hinausdringen. Neben Smetana errang kein tschechischer Komponist dramatische Erfolge: Anton Dvorak (1841—1904), der große Symphoniker, konnte mit seinen Opern sich nicht durchsetzen, und der begabteste lebende Komponist der Nation, Oskar Nedbal (geb. 1874), betrat die Bühne bisher nur als Ballett- und Operettenverfasser.

Weitaus die zahlreichsten und interessantesten Komponisten der slawischen Völker hat Rußland. Da jedoch von russischen Opern bisher nur wenig zu uns gedrungen ist, noch weniger sich bereits vor dem großen Kriege zu halten vermochte, und auf absehbare Zeit hinaus in Deutschland und Österreich keine russischen Opern mehr gegeben werden dürften, kann ich mich darüber sehr kurz fassen, zumal auch die russische die einzige der großen Opernkulturen ist, über die ich nicht aus eigener Anschauung berichten kann. Was ich dagegen von dem in Deutschland eine Zeitlang gastierenden russischen Ballett sah, stand auf einer so hohen Stufe der Vollendung, daß mir auch die russische Oper durchaus als eine ernst zu nehmende Angelegenheit erscheint. Sollte Rußland nach

dem Kriege eine kulturelle Wiedergeburt erleben, so dürfte seine Oper in manche interessante Wechselbeziehung zur deutschen treten, ein Austausch, der für beide Völker recht vorteilhaft sein könnte. Hier seien nur die Namen der erfolgreichsten modernen Opernkomponisten notiert. Im Auslande am bekanntesten ist Peter Tschaikowsky (1840—1893) mit seinen auch bei uns gespielten Opern „Eugen Onegin" (1877), „Piquedame" (1890) und „Yolanthe" (1892), die indes starke französische Einwirkungen verraten. Die übrigen russischen Opernmeister: Alexander Serow (1820—1871), der von Italien abhängige Alexander Dargomyschsky, die nach Deutschland und Frankreich hinneigenden Alexander Borodin (1833—1887) und Rimsky-Korssakow (1844 bis 1908, letzterer auch Dichterkomponist) sind mit ihren zahlreichen Opernpartituren kaum über unsere Grenze gedrungen. Dagegen hat der genialisch-dilettantische Modest Mussorgski (1835—1881), ein merkwürdiger Experimentator, mit seinem in Deutschland sehr spät bekannt gewordenen „Boris Godunow" (1874, seit 1896 in der Umarbeitung und Neuinstrumentierung Rimsky-Korssakows viel gegeben) sofort großes Aufsehen erregt: hier scheint das originellste Stück russisch-nationaler Oper vorzuliegen, doch wird sich das Werk wohl nur dem erschließen, dem russische Landschaft und Wesensart vertraut ist.

Nur aus der heimatlichen Landschaft heraus sind auch die Skandinavier zu verstehen, die indes der Charakterköpfe auf dem Gebiet der Oper fast ganz ermangeln. Die älteren skandinavischen Komponisten waren entweder Ausländer (meist Deutsche) oder kamen aus der deutschen Schule. Von der jüngeren Generation ist der aus italienisch-deutschem Blute stammende Däne August Enna (geb. 1860) mit seinen Opern (am bekanntesten: „Das Streichholzmädel", 1897) erfolgreich gewesen, ohne jedoch größere Eigenart aufzuweisen. Wenn ich der Vollständigkeit halber noch den Schweden Wilhelm Stenhammar (geb. 1871) mit seiner in Deutschland uraufgeführten Oper „Das Fest auf Solhaug" (1899) und den in Deutschland lebenden Norweger Gerhard Schjelderup (geb. 1859; „Norwegische Hochzeit", 1900) nenne, so sind die bekannteren Namen schon alle genannt.

Noch kärglicher ist die Ausbeute in England, dessen musikalische Impotenz seit den großen Tagen eines Purcell (1658—95) ja bekannt ist. Eine Reihe von Komponisten, deren Aufzählung sich nicht verlohnt, versuchte zwar, auf deutschen Bahnen ein englisches Musikdrama zu begründen, aber selbst der begabteste unter ihnen, der liebens-

würdige Schöpfer der köstlichen Operette „Mikado", Artur Sullivan (1842—1900), scheiterte mit seinem als Nationaloper gedachten, aber ganz als Lohengrinnachahmung geratenen Werke „Ivanhoe" (1891), das sich mit der den gleichen Stoff behandelnden Marschnerschen Oper „Templer und Jüdin" nicht im entferntesten messen kann.

Gleich England ist Nordamerika ganz auf den Import deutscher, italienischer und französischer Opern angewiesen, da die bisherigen Versuche, mit Hilfe von Indianermelodien eine amerikanische Nationaloper zu schaffen (so Victor Herbert, geb. 1859, von Geburt Engländer; „Natoma", 1911), bisher sämtlich ohne Wirkung geblieben sind.

Sehr unproduktiv auf dem Gebiet der Oper sind auch die Holländer, aus deren Reich einzig die in Batavia geborene, in Deutschland lebende Komponistin Cornelia van Oosterzee mit ihrem veristischen Musikdrama „Das Gelöbnis" (1910) der Merkwürdigkeit halber erwähnt sei, da ja mit Ausnahme der sehr maskulin veranlagten englischen Suffragette Ethel Smyth (Geburtsjahr nicht festzustellen!) keine Komponistin auf dem Gebiet der Oper es auch nur zu größerer Beachtung zu bringen vermochte.

Etwas besser als mit den Niederlanden steht es um Belgien, das in F. A. Gevaert (1828—1908) den letzten großen Musiker von internationaler Bedeutung hatte. Gevaert betätigte sich vielfach mit Glück in Paris als Opernkomponist, konnte jedoch seinen dramatischen Werken keine dauernden Erfolge sichern, da er mehr Gelehrter als Künstler war. Sein jüngerer Landsmann Jan Blockx (geb. 1851) fesselte mit seiner in Deutschland zur Uraufführung gelangten Oper „Die Meeresbraut" (1903) vorübergehend die Aufmerksamkeit, ohne nachhaltig zu interessieren.

Ganz ohne Wirkung auf uns blieben Spanien und Portugal. Letzteres besitzt überhaupt keinen Dramatiker von Namen; die beiden spanischen Komponisten Isaac Albeniz (geb. 1860; „Pepita Jiminez"), von französischer Richtung, und der mehr von Deutschland beeinflußte Joan Manén (geb. 1883, „Akte" 1903) setzten sich nicht durch. Damit ist der Kreis der für die Opernproduktion bisher in Betracht gekommenen Nationen völlig erschöpft.

Nicht ganz identisch mit der Nationalmusik ist die sogenannte Exotik, die bewußt orientalisches Tonmaterial heranzieht. Als Beispiele exotischer Opern seien Bizets „Djamileh" und aus der neueren Zeit Puccinis „Madame Butterfly" erwähnt; Bizet greift in die Sphäre der

arabischen, Puccini in die der japanischen Musik über. Selbstschöpferisch auf dem Gebiete der Oper haben indes auch jene Völker, die im übrigen zu den kultivierteren Musiknationen zu zählen sind (wie z. B. die Araber, Inder und Chinesen), bisher nichts hervorgebracht. Die Exotik kann, wenn ihre Anwendung nicht zum Prinzip erhoben und übertrieben wird, ein feines Reizmittel zur Darstellung eines seltsamen Kolorits abgeben und ist nach schüchternen Anläufen des 18. Jahrhunderts (Mozarts „Entführung" und die Türkenoper) gegen Ende des 19. — namentlich seit Bizets „Carmen" — in steigende Beliebtheit gekommen, scheint indes sich bereits wieder in ihrer Wirkung erschöpft zu haben. Wenn nicht alles trügt, so werden aus politischen und künstlerischen Gründen sich in Zukunft nur wenige nationale Opern behaupten können; am meisten Aussicht dürften die musikalisch überaus begabten osteuropäischen Völker haben, wenn es gelingt, den Osten nach der Niederringung Rußlands besseren Kulturzuständen entgegenzuführen. Ob dann die so erstarkte slawische Musik wiederum anregende Einflüsse auf die alten germanischen und romanischen Musikkulturen auszuüben vermag, muß die Zukunft lehren.

IV. Rückblick und Ausblick.

„Kinder, macht Neues, — Neues, — und abermals Neues!" Wagner zu Raff.

Wir stehen am Ende einer Epoche, die mit dem Tode des größten deutschen Musikdramatikers einsetzte, in den Spätwerken des romanischen Genies Verdi ihren Höhepunkt erreichte und nun durch den, alles europäische Kulturleben gewaltig beeinflussenden Weltkrieg ihren äußeren Abschluß gefunden hat, ohne bisher eines der neuen Ziele, auf das sie vielfach ersichtlich zusteuerte, erreicht zu haben. Überblicken wir nochmals den durchlaufenen Zeitraum, der gerade ein Menschenalter umfaßt, so wird uns zunächst eines klar: keiner der Opernmeister, gleichviel welchem Lande er entstammte, konnte sich dem übergewaltigen Einflusse des Bayreuther Zauberers völlig entziehen: selbst Bizet und Verdi, die beiden bedeutendsten Vertreter romanischer Kunstanschauung, zollten ihm insofern Tribut, als sie sich seiner scharfen Betonung des dramatischen Elements anschlossen und die musikalische Szene als Einheit der Gestaltung ihrer Akte annahmen, also prinzipiell mit der rein musikalischen alten „Nummer" brachen. Dieses Ver-

fahren hatten allerdings auch schon früher die größten Musikdramatiker, vor allem Gluck und Mozart, geübt. Indes hatte Wagner zum ersten Male diese Arbeitsweise systematisch ausgebaut, theoretisch begründet und praktisch in radikaler Weise verwirklicht, besonders seitdem er in seinen späteren Werken sich immer mehr von den alten „geschlossenen" Opernformen abgewandt und die Herrschaft der „unendlichen Melodie" aufgerichtet hatte. Hier nun scheiden sich scharf die Entwicklungslinien der romanischen und der deutschen Kunst. Wagner, ein feiner Kenner romanischer Oper, ein Bewunderer italienischer Gesangsschönheit, hatte immer noch den Sänger als die Hauptsache, das Orchester aber als sekundäres Moment hingestellt: das „ganze ungeheure Orchester" sollte sich, wie er bei Gelegenheit des „Tristan" betonte[1]), „im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie eine Begleitung zu einem sogenannten Sologesang verhalten", und Wagner rühmte an der „allervollendetsten Gesangsdarstellung", dem „Tristan" Schnorrs, daß „das Orchester gegen die Sänger völlig verschwand oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrag mit enthalten zu sein schien". Mit der Betonung dieser Tatsache aber unterscheidet sich Wagners Kunst prinzipiell nicht viel mehr von der eines Verdi, der unter allerdings noch größerer Berücksichtigung des gesanglichen Moments das Orchester überhaupt gar nicht zu solchen Dimensionen anwachsen läßt, daß eine Gefahr für die Sänger entsteht. Wenn man indes den Unterschied zwischen Wagners und Verdis dramatischer Charakterisierungskunst auf eine kurze Formel bringen wollte, so könnte man sagen: Verdi ist vorzugsweise Gesangsdramatiker, Wagner dagegen proklamiert die Personalunion von Gesangs- und Orchestercharakteristik in der Person des Sängers. Ein Beispiel hierfür, das übrigens von einem geistvollen deutschen Dirigenten (Gustav Brecher) stammt: Wagner malt die „wabernde Lohe" am Schluß der „Walküre" rein instrumental und läßt die Singstimme lediglich ausdrucksvoll deklamieren; Verdi hingegen in seinem „Troubadour" verlegt die Darstellung der „lodernden Flammen" ausschließlich in die melodische Gesangslinie, indes sein Orchester fast nur stützt. Während aber die meisten deutschen Nachahmer Wagners, insbesondere der ihn vollkommen mißverstehende Richard Strauß, die Oper dadurch dem Verderb zuführten, daß sie unter fortwährender weiterer Häufung von Orchestermassen

1) Vgl. E. Istel, Das Kunstwerk Rich. Wagners, S. 82 (AMuG Bd. 330).

den Sänger fast ersticken und ihm die Ausübung seiner großen Aufgabe oft zu einer Tortur machen, hatte Wagner bereits in jungen Jahren die Wichtigkeit gesanglicher Ausbildung der deutschen Komponisten erkannt. Schon der 21jährige veröffentlichte in Robert Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" im Jahre 1834 einen Aufsatz „Pasticcio", dessen Leitsätze auf unsere Zeit viel treffender als auf jene noch relativ gut singende Epoche angewandt werden könnten: „Die leidige Sucht, es den Instrumenten gleichzutun, ist ein Mißverstehen des Gesangs und der menschlichen Stimme. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu genießen, sie so diskret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln läßt. Diese Gurgeleien werden nun zwar oft herausgebracht, aber sie widerstreben der Kehle, wie eine harte Nuß dem stumpfen Zahn." Weiter: „Hand aufs Herz, ihr Gesangskomponisten neuerer Zeit: habt ihr mit Eifer die Eigentümlichkeit der menschlichen Stimme studiert? wißt ihr, was es heißt: stimmgemäß zu schreiben? Ich antworte: ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge seht ihr nicht, darum seid ihr doppelt strafbar." Und als Ideal für Deutschland stellt er die Forderung auf: „Unsere vornehmen Opernkomponisten müssen den guten italienischen Kantabilitätsstil hübsch ablernen, dabei aber sich vor den modernen Auswüchsen desselben hüten und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Stil Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hier aus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal einer kommen, der in diesem guten Stil die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wiederherstellt." Vierzig Jahre später noch stand Wagner den gleichen Schwierigkeiten, die wohl in nationaldeutschen Eigentümlichkeiten begründet sind, selbst in Bayreuth gegenüber, wenn er seinem Freunde, dem Gesangsmeister Julius Hey, bekennt: „Der Weg aus der Partitur zur erträumten Verkörperung meiner Gestalten ging stets durch ein mühsames Arbeitsfeld, und wenn ich endlich dachte: bist du so weit? — dann stieß ich plötzlich auf blühende Verständnislosigkeit meiner angeblich willfährigen Sänger ... Wenn ich von der Möglichkeit einer Übertragung jener bewährten (italienischen) Laut- und Klanggesetze auf unseren vaterländischen Gesang sprach, lächelte man ungläubig ... Zunächst begegnete ich der üblichen, gedankenlosen Einschätzung meiner Operntexte ohne jeden ernstlichen Ver-

suche, aus ihnen etwas Verbessertes, Kunstwürdigeres herauszufinden, während ich hoffte, meine Texte würden vielleicht Impulse zu einer Wendung auf diesem Gebiet werden können. Hierbei konnte ich nur unvermeidliche Enttäuschungen erleben. Auch entging mir nicht, wie die gesangliche Sprachbehandlung, statt sich zu verbessern, von Jahr zu Jahr sich verschlimmerte."

Man muß leider feststellen, daß sich in dieser Hinsicht bisher die Verhältnisse noch mehr verschlechtert haben: Wagners Bestrebungen, einen „deutschen Belcanto" zu schaffen, scheiterten an der Verständnislosigkeit der Sänger, und das Publikum, von unsinniger Leitmotivsucherei ebenso irregeführt wie durch die auf mißverstandenem Wagner beruhenden Bestrebungen nachfolgender Komponisten, kam schließlich auf den ganz verkehrten Standpunkt, das Orchester in der Oper als das Wichtigste anzusehen und sich womöglich mit geschlossenen Augen (!) dem Genuß selbst Wagnerscher Werke hinzugeben. So nur konnte es geschehen, daß Werke zu (allerdings rasch verrauschenden) Sensationserfolgen gelangten, die, in ihrem innersten Wesen undramatisch konzipiert, den Gesang zur Nebensache, das Orchester und die Dekorationen aber zur Hauptsache zu machen bestrebt waren. Werke jener Art konnten indes nur entstehen in einer Zeit, wie die dem großen Kriege unmittelbar vorangegangene, die den Sinn für edle melodische Linie fast verloren hatte und sich auf der einen Seite dem Kultus des Abstrusen („credo, quia absurdum!") hingab, anderseits in einem wüsten Operettentaumel Ersatz für das verlorene Paradies der Melodie suchte und fand. Neben der immer weiter um sich greifenden heruntergekommenen Operette, die die Spielpläne der Theater, selbst mancher Hofbühnen, beherrschte, hatte die Oper in den letzten Jahrzehnten einen überaus schweren Stand: sie lebte fast ausschließlich, abgesehen von den Wagnerschen Werken, die sich dauernd hielten, von ausländischem Import, unter dem neben Verdi die italienischen Veristen Mascagni, Leoncavallo und Puccini den besten Platz einnahmen; von neueren Franzosen schnitt neben Bizet, Thomas und Gounod am besten Saint-Saëns („Samson") ab, während von deutschen Opern, die seit dem Tode Wagners geschrieben wurden, sich eigentlich nur „Tiefland", „Salome", „Hänsel und Gretel" und „Evangelimann" länger hielten: vier neue deutsche Werke in drei Jahrzehnten dem Spielplan einverleibt, das ist die überaus kärgliche Ausbeute eines Menschenalters in Deutschland, das doch jährlich mehrere hundert Opern zu

produzieren und durchschnittlich etwa zwanzig deutsche Opern neu aufzuführen pflegt. Dauernd lebt ja der deutsche Opernspielplan, wie Wilhelm Altmann nachwies, eigentlich nur von 36 Opern, 21 deutschen und 15 außerdeutschen: das Übergewicht der ersteren erklärt sich aber allein durch Wagners schon ein Dutzend umfassende Repertoirewerke. Dagegen verschob sich bisher das Verhältnis der Aufführungszahlen ziemlich zuungunsten der deutschen Werke, die von den ausländischen stark zurückgedrängt waren. Das Wiedererwachen eines starken nationalen Sinnes wird ja auch hierin Wandel schaffen, allein es fehlt uns ganz ernstlich an spielplanmäßigen Neuerscheinungen, die sich dauernd halten können. Zwei Ursachen sind hieran schuld: die Seltenheit guter Textbücher, die zunächst den Erfolg einer Oper ausmachen, und der Mangel an melodischer Erfindung, die das endgültige Schicksal einer Oper bestimmt. „Ich sehe mir jetzt alle Musik auf die immer größer werdende Verkümmerung des melodischen Sinnes an. Die Melodie, als die letzte und sublimste Kunst der Kunst, hat Gesetze der Logik, welche unsere Anarchisten als Sklaverei verschreien möchten", dies goldene Wort Nietzsches (im Jahre 1884 an Krug) gilt noch heute. Kein musikalisches Werk, am wenigsten die Oper, kann ohne eine überquellende Fülle von Melodie bestehen, und selbst der so lange als „unmelodisch" verschrieene Wagner, dessen Melodiegesetze eben ganz eigener Art sind, bekannte: „Setzen wir zunächst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, in höherem Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nötigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgültig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen."

Dieser Mangel an melodischer Erfindungskraft, den nicht nur die deutschen, sondern zuletzt auch die italienischen und französischen Komponisten des abgelaufenen Zeitraums deutlich zeigten, geht wahrscheinlich in seinem tieferen Grunde darauf zurück, daß wir uns in einer Übergangszeit befanden, in einer Zeit, die neben Ansätzen zu bedeutungsvollem Neuen deutlich bereits Verfallerscheinungen aufwies.

V. Die Oper seit Ausbruch des Weltkrieges.

Von Wilhelm Altmann.

Trotz des Weltkrieges, vielleicht durch ihn zu unberührt, haben die Tonsetzer fleißig Opern geschaffen, und auch seitdem fast überall, insbesondere in Deutschland, die wirtschaftliche Not als Folge der unglückseligen Friedensverträge eingesetzt hat, bemerkt man nichts von einem Nachlassen der Opernproduktion. Man kann getrost behaupten, daß jeder nur einigermaßen ernst zu nehmende Tonsetzer mindestens eine Oper fertig im Pulte liegen hat. Aber über dieses hinaus kommen häufig selbst in musikalischer Hinsicht ganz hervorragende Werke nicht. Der Hauptgrund liegt darin, daß die Vergangenheit uns so viele gute und vor allem immer noch so zugkräftige Opern beschert hat, daß die Theaterdirektoren sich gar nicht nach neuen umzusehen brauchen. Dazu kommt: namentlich die jungen Komponisten schädigen sich häufig selbst, indem sie unnötige Schwierigkeiten aufeinanderhäufen und einen so riesigen Orchesterapparat verlangen, daß sie die Direktoren und Kapellmeister von vornherein abschrecken. Ferner werden noch immer vielfach so wertlose und dramatisch unwirksame Texte vertont, daß auch das größte Komponistentalent daran scheitern muß, geschweige denn der gute Durchschnitt von Begabung, der doch nun einmal vorwiegend anzutreffen ist. Ganz besonders hat sich allerneuestens die Lage der dramatischen Tonsetzer dadurch verschlechtert, daß es ihnen durch die ungeheure Steigerung der Herstellungs- und vor allem der Papierkosten nur in den seltensten Fällen gelingt, einen Verleger zu finden. Das bloße Ausschreiben der Orchesterstimmen aus einer Opernpartitur erfordert heute schon einen gewaltigen Kapitalaufwand. Ein reicher Tonsetzer oder wenigstens einer, dem reiche Gönner und Freunde zur Seite stehen, hat damit von vornherein einen großen Vorsprung. Nur so erklärt es sich, daß mitunter Opern doch aufgeführt werden, die dies keineswegs verdienen; meist bleiben diese Machwerke freilich auf einen bloßen lokalen Erfolg beschränkt. Übrigens verbreiten sich Opern nach wie vor

immer nur langsam. Nur wirklich hervorragende oder zum mindesten bühnenwirksame Werke erobern sich die Theater in größerer Anzahl.

So groß auch die Notlage der dramatischen Tonsetzer ist, so sind doch verhältnismäßig viele Opern neuerdings gedruckt und auch aufgeführt worden. Wenn wir hier auch keinen Gesamtüberblick darüber geben können, wenn es uns auch nicht möglich ist, auf bisher ungedruckt*) und daher unbekannt gebliebene wertvolle Werke hinzuweisen, so können wir doch mit Genugtuung feststellen, daß auch in den letzten Jahren recht bedeutende Opern namentlich deutscher Herkunft zur Aufführung gelangt und auch eine verhältnismäßig große Verbreitung gefunden haben. Vor allem sind zwei Werke entstanden, die meines Erachtens als musikalische Kunstwerke ihresgleichen suchen; ich meine „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß und „Palestrina" von Hans Pfitzner. Immer aber noch steht die Lustspieloper, der in der Operette noch immer eine gefährliche Konkurrentin gegenübersteht, gegen die romantische und tragische Oper an Güte und Zahl zurück.

Versuchen wir das Bemerkenswerte aus dem reichen vorliegenden Material hier herauszuschälen, so beginnen wir mit Richard Strauß, der doch trotz mancher gegen ihn mit mehr oder weniger Recht gerichteten Verkleinerungen weitaus der überragende Tonsetzer unserer Zeit ist, berücksichtigen darauf Pfitzner und betrachten die übrigen Tonsetzer nach der Reihenfolge des Alphabets, ohne eine Trennung ihrer Werke nach sachlichen Gesichtspunkten zu machen, da sie zu Wiederholungen und auch zu einer gewissen Unübersichtlichkeit führen würde.

Die Hoffnungen, die Strauß auf seine in Hoffmannsthals Neubearbeitung von Molières „Der Bürger als Edelmann" eingefügte Oper „Ariadne auf Naxos" gesetzt hatte, haben sich leider infolge der Teilnahmlosigkeit des großen Publikums nicht erfüllt. Vielleicht aber befriedigte ihn selbst diese Zwitterform eines dramatischen Kunstwerkes nicht. Jedenfalls nahm er die Oper aus der Komödie heraus und gestaltete sie unter Mitwirkung Hoffmannsthals etwas um.

*) So z. B. auf Paul Zschorlichs „Ahasver" (Dichtung von Bulthaupt) und Paul Schwers' „Andreas Hofer".

Diese Umgestaltung, die im Herbst 1916 zunächst in Wien und Berlin praktisch erprobt wurde, beschränkt sich im wesentlichen auf wirkungsvolle Kürzungen. So hat die übrigens auch einen Ton tiefer gelegte große Arie der Zerbinetta so ziemlich ihre Hälfte eingebüßt, ist das zweite Auftreten der Stegreifkomödianten verkürzt. Leider ist aber der Epilog der Zerbinetta und ihrer Getreuen dem Rotstift zum Opfer gefallen. An Stelle des „Bürgers als Edelmann" ist jetzt ein gut halbstündiges Vorspiel getreten, das Hoffmannsthal in genialer Weise aus einer Szene jener Komödie geschaffen hat. Die Handlung ist nach Wien verlegt. Der reiche Kunstbanause, der bei dem jungen Komponisten die ernste Oper „Ariadne" bestellt hat, befiehlt in letzter Stunde, mit ihr die Stegreifkomödie zu verbinden. Wie der junge Tonsetzer sich endlich dazu versteht und dazu auch Kürzungen vornimmt, ist in recht amüsanter, das Leben innerhalb der Kulissen besonders hübsch schildernder Weise ausgeführt. Meist herrscht in diesem Vorspiel der Sprechgesang vor, doch begleitet ihn Strauß mit reizvollen und geistreichen, teilweise aus der Ariadne-Oper entlehnten Einfällen; er beschenkt uns aber auch mit einem breiten lyrischen Erguß in dem Duett zwischen Zerbinetta und dem jungen Tonsetzer, der an ihr Feuer gefangen hat und schließlich einen begeisterten, echt Straußischen Hymnus auf die Musik anstimmt.

Aber auch die Straußische Musik zum „Bürger als Edelmann" durfte nicht verloren gehen. Somit folgte der umgearbeiteten „Ariadne" eine den Abend füllende Erweiterung der Musik zum „Bürger als Edelmann", welches Werk zwar in der Hauptsache Schauspiel geblieben ist, aber sich nunmehr doch stark der Oper nähert und darum hier nicht übergangen werden kann. (Uraufführung 9.4.18).

Der Umdichter Molières hat sich jetzt weit mehr an die alte Vorlage gehalten als bei seinem Rahmenspiel. Sein ursprünglicher Schluß beendigt jetzt den zweiten, in zwei Hälften gespaltenen Akt; der dritte wird durch die früher ganz weggelassene, kaum eine Steigerung noch bringende türkische Komödie ausgefüllt. Im Zusammenhang mit dieser steht die früher ganz fehlende Liebesgeschichte der Tochter des beschränkten Titelhelden jetzt ziemlich im Vordergrund. Weggelassen hat jetzt Hoffmannsthal merkwürdigerweise die so sehr sympathische Gestalt der Frau Jourdain, neu hinzugefügt für die Dinerszene die Figuren eines als Offizier auftretenden Gauners und zweier als Prinzessinnen eingeführter Damen der Halbwelt.

Die herrlichen kleinen Musikstücke des früheren Rahmenspiels, die Strauß in meist etwas archaisierender Weise mit modernem Klangsinn komponiert hatte, sind fast sämtlich beibehalten. Verschwunden ist aus der Ouvertüre die später noch der Sängerin des Echos zugeteilt gewesene Ariette, da diese im Vorspiel der neuen „Ariadne" Verwendung gefunden hat. Dafür ist die auf Jourdains Persönlichkeit hindeutende Ouvertüre noch um einen recht derben Teil bereichert worden. Der erste Akt hat zum

Schluß noch ein recht eigenartiges Melodram erhalten; in diesem glaubt Jourdain bereits den Wagenschlag der von ihm angeschwärmten Dorimene zu öffnen. Zu Beginn des zweiten Akt läßt Strauß jetzt das Menuett Lullys ertönen, das dieser einst für das Molièresche Stück geschrieben hat. Selbstverständlich hat er es neu und zwar auf das entzückendste instrumentiert. An Lully schließt er sich auch bei dem Auftreten des Liebhabers Cleontes an. Vor dem Abgang der Tischgäste ertönt jetzt eine Courante in Kanonform, eine meisterhafte, geistvolle Nachahmung dieser alten Tanzform. In dem völlig neu komponierten Schlußakt begegnen uns wieder mehrfach Lullysche Motive, die wunderbar verarbeitet und verknüpft sind; hervorgehoben sei die Nachbildung der alten Sizilienne und das Madrigal. Bei der türkischen Komödie wirkt Männerchor mit; auch hat der Mufti eine ziemlich große Gesangspartie erhalten. In wahrhaft zauberischen, über Jourdains törichtes Verhalten gleichsam den Schleier der Liebe breitenden Klängen wird das Werk zu Ende geführt. Hoffentlich erlischt seine Bühnenwirksamkeit nicht zu schnell. Ein solches Musikgebilde, halb Schauspiel, halb Oper, hat sich bisher nie der Gunst der Theaterdirektoren erfreut. Ginge es nach mir, so führte man die verkürzte „Ariadne" ohne das neue Vorspiel, umgeben von dem ursprünglichen Rahmenspiele auf.

Seinem Dichter Hoffmannsthal blieb, übrigens, wie manche behaupten, zu seinem Unglück, Strauß auch weiter treu, als er zu einem wieder von seinem bisherigen Bühnenwirken grundverschiedenen Stoff griff. Diesmal war es eine Märchenoper. Allerdings nicht von der Art wie etwa Humperdincks Kleinod „Hänsel und Gretel". Die „Frau ohne Schatten" (Uraufführung 10. Okt. 1919), die uns wie ein Märchen aus „1001 Nacht" gegenübertritt, und abgesehen von einigen germanischen Zügen doch durchaus das Gepräge des an die Geisterwelt gewöhnten Orients aufweist, ist weit entfernt von allem Naiven der üblichen Märchendichtung. Der Dichter spricht zu uns in Symbolen. Philosophische, vor allem ethische Gedanken belasten die Handlung in einer Weise, daß die dramatische Entwicklung beinahe in den Hintergrund tritt. Namentlich im dritten Akt verlangt H. von seinen Zuhörern gar zu viel. Es handelt sich im wesentlichen um das Problem der idealen Ehe, in der beide Gatten in ihrem ganzen Fühlen und Denken eins geworden sind, in zweiter Linie um das Problem der Mutterschaft, für die der Schatten das Symbol sein soll.

An zwei Paaren, einem hoch- und einem niedrigstehenden, zeigt uns der Dichter, dem offenbar die Idee einer modernen „Zauberflöte" vorgeschwebt hat, wie Schuldbeladene durch innere Läuterung unter allerlei Prüfungen doch der Erlösung und des reinsten Glücks teilhaftig werden.

Bei dem Kaiser besteht die Schuld darin, daß er seine aus dem Feenreich stammende Frau selbstsüchtig vor der Berührung mit der Menschenwelt abschließt und ihr dadurch nicht ermöglicht, diese so recht zu verstehen und sich ihr anzupassen. Die Kaiserin fehlt, weil sie auf Rat ihrer im Zauberreich heimischen Amme einer Frau aus dem Volke ihre ungeborenen Kinder (den Schatten) abkaufen will, seitdem sie weiß, daß wegen ihrer Kinderlosigkeit ihr Mann versteinern soll (womit offenbar gemeint ist, daß sein Geschlecht ausstirbt). Die Färbersfrau sündigt, indem sie die Herzensgüte ihres Mannes nicht erkennt, ständig unzufrieden ist und ihre ungeborenen Kinder einer anderen Frau abtreten will. Warum aber der brave Färber bestraft werden soll, werden viele nicht einsehen. Offenbar hat er gar zu geduldig die Launen seiner jungen Frau ertragen. Wie diese beiden Paare im dritten Akt siegreich aus den Prüfungen hervorgehen, erinnert auch rein äußerlich vollkommen an die „Zauberflöte". Trägt nicht übrigens auch der Geisterkönig, der sich durch einen Boten vertreten läßt, nicht persönlich auftritt, Sarastros Züge? Wird man nicht bei der Amme, deren schließliche Verbannung aus dem Geisterreich nicht recht begründet ist, an die Königin der Nacht und in gewissem Sinne auch an den Mohren Monostatos erinnert? Nur dem Humor der alten „Zauberflöte" hat Hoffmannsthal nicht Rechnung getragen, wenn er auch den schwachen Versuch gemacht hat, mit den drei Brüdern des Färbers etwas Lustiges in die Handlung zu bringen.

Da uns der Dichter zum guten Teil ins Feenreich führt, darf man sich darüber nicht wundern, daß auch ein sprechender oder vielmehr singender Falke, der im dritten Akt ganz verschwunden ist, eine Rolle spielt. So schön auch die Sprache Hoffmannsthals ist, so wenig Lebensblut haben die meisten seiner Gestalten; auch ist die Handlung so unübersichtlich, daß er sich genötigt gesehen hat, der Dichtung eine Inhaltangabe vorauszuschicken, die acht Seiten [!] umfaßt.

Trotz der Schwächen der Dichtung, besonders in rein dramatischer Hinsicht, kann man aber verstehen, daß es Richard Strauß reizen konnte, sie in Töne zu setzen. Ganz neue Aufgaben, besonders durch die Heranziehung der Geisterwelt, boten sich seiner Kunst. Er fühlte sich dabei auch veranlaßt, von dem Kammerorchester von nur 36 Künstlern, mit dem er in der „Ariadne auf Naxos" und im „Bürger als Edelmann" die denkbar schönsten Wirkungen erzielt hatte, wieder zu dem Riesenorchester der „Elektra" zurückzukehren, ja es noch zu vergrößern; insbesondere in bezug auf die Schlaginstrumente, die im Orient ja eine so große Rolle spielen. Wie er diesen umfangreichen Apparat geradezu spielend handhabt, beweist wieder, daß er doch der größte Virtuos des Orchesters ist. Daß dabei aber die Sänger oft in Gefahr kommen, sich stimmlich zugrunde zu richten, wenn sie diese Rollen öfters singen, läßt sich nicht leugnen. Klang-

mischungen von zartesten Farben, ja wahre Sphärenmusik erzielt Strauß neben seinen Riesentonwellen freilich auch nicht selten. Er ist mitunter zu einer idealen Abgeklärtheit gelangt, die ihm niemand nachmachen dürfte. Oft hat seine Art der Instrumentierung auch etwas ungemein Beruhigendes, z. B. wenn er die Bassetthörner mit ihrem gesättigten Klang verwendet. Jeder Orchesterspieler hat übrigens Aufgaben, wie sie eigentlich nur Solisten zugemutet werden können.

Ganz erstaunlich ist auch die Kunst, mit der Strauß die einzelnen Motive, es sind über 100, ausnutzt, sie miteinander verbindet und verknüpft. Diese Motive, die seiner Gepflogenheit nach oft recht kurz sind, zeichnen sich durch Plastik und Eindringlichkeit aus, Sie ergeben zusammen einer Kette herrlicher melodischer Einfälle, wie denn überhaupt die Erfindung überaus reichhaltig, reizvoll und glücklich ist. Was Strauß im „Rosenkavalier" begonnen und in der „Ariadne" erfreulicherweise fortgesetzt hat, die Rückkehr zu breit ausladender, weitgespannter Melodik, ist in der „Frau ohne Schatten" aufs herrlichste vollendet. Sie enthält eine Reihe von wundervollen Stücken, die sich übrigens ohne weiteres in den Konzertsaal übertragen lassen, so gleich der erste Gesang des Färbers, die beiden Zwischenspiele bei der Szene der Färbersleute im ersten Akt, die beiden Szenen des Kaisers im ersten und zweiten Akt, endlich aus dem Schlußakt die Szenen zwischen der Amme und dem Geisterboten, das Duett der Färbersleute, die große Soloszene der Kaiserin und das Quartett.

Unsere Neutöner freilich, die jeder Melodie den Krieg erklären, werden gerade an diesen herrlichen lyrischen Musikstücken ihr Mißfallen auslassen, sie vielleicht gar für trivial erklären. Lassen wir ihnen dieses Vergnügen sowie auch ihr Spötteln darüber, daß Strauß noch sehr oft an der Tonalität festhält. Wir aber wollen uns auch an dem wunderbar stimmungsvollen Ausklang des ersten Aktes und überhaupt an der sehr gelungenen musikalischen Zeichnung jeder Situation, sowie an der weihevollen, fast überirdischen, den „Parsifal" noch übertreffenden Musik großer Teile des dritten Aktes freuen, auch wenn uns nicht alles sonst unbedingt gefällt. So hört man das eigentümliche Pfeifen oder Geschrei des Falken vielleicht gar zu häufig, erscheinen uns einige der Zwischenspiele während der Verwandlungen gar zu lärmend, was ja freilich auch seinen Zweck hat.

Einem so hochbedeutenden musikalischen Kunstwerk gegenüber, das auch in der Harmonik, namentlich bei Zeichnung der Geisterwelt, sehr viel Neues enthält, darf man seine übermäßige Länge nachsehen, zumal man meist hingerissen, oft überwältigt sein wird. Aber trotzdem vermag ich leider nicht daran zu glauben, daß die „Frau ohne Schatten", in der der Tonsetzer ganz gelegentlich (nicht etwa bloß bei den an den Wasserfall der Alpensinfonie erinnernden Quellen des Lebens) sein früheres Schaffen streift, Repertoireoper wie sein „Rosenkavalier" werden wird. Der gewöhnliche Opernbesucher, der den Text nicht gründlich studiert hat, muß, wenn ihm auch keine musikalischen Rätsel aufgegeben werden, wenn auch die Musik meist sehr eingänglich ist, den Vorgängen auf der Bühne gar zu oft verständnislos gegenüberstehen und daher ermüden. Der kolossale große Apparat, die Schwierigkeit der Ausführung, die anstrengende Länge machen zudem in dem gewöhnlichen Theaterbetrieb sich gar zu störend geltend. Hoffen wir, daß Straußens neueste Oper „Intermezzo", die demnächst herauskommen soll, sich mehr einbürgern kann, als es der „Frau ohne Schatten" bisher leider nicht gelungen ist.

In die breiten Massen dringen wird auch nicht Hans Pfitzners musikalische Legende „Palestrina" (Uraufführung 12. Juni 1917), deren Dichtung von ihm selbst herrührt. Keine von den nach Wagners Tode geschriebenen Opern kommt ihr gleich an tiefer Innerlichkeit, an abgeklärter Weltanschauung und auch an Reichtum der Erfindung, an scharfer musikalischer Charakterisierung jeder der vielen auftretenden Personen und auch an Kühnheit des musikalischen Aufbaues. Nur ein Ausgewählter, ein wirklich ideal gesinnter Deutscher konnte dieses Werk schreiben, das eine Ausnahmestellung einnimmt, wenn es auch Schwächen hat, wozu ich in erster Linie seine unleugbare Länge rechne. In den Rahmen des gewöhnlichen Opernspielplans will es sich freilich nicht recht einfügen; auch macht der riesige Besetzungsapparat, den es erfordert, die Aufführung nur ganz großen, sehr leistungsfähigen Opernbühnen möglich. Pfitzner nimmt eben gar zu wenig Rücksicht auf die rauhe Wirklichkeit, hat auch gar nicht den Wunsch, daß seine großartige Schöpfung an mittleren oder gar kleinen Bühnen unvollkommen aufgeführt wird.

Der Held der Dichtung ist ganz offenbar auch ein Spiegelbild Pfitzners selbst. Palestrina, der als päpstlicher Kapellmeister durch herrlichste Kirchenmusikwerke sich einen großen Namen gemacht hat, hat infolge seiner Verheiratung seine Stellung verloren. Dies kann er nicht überwin-

den. Noch mehr aber hat ihn der frühe Tod seines angebeteten Weibes seiner Schaffenskraft und Lebenslust beraubt. Seinem 17jährigen Schüler gilt er, den uns Pfitzners Dichtung als einen Fünfziger erscheinen läßt, bereits als eine abgetane Größe. Schon ist die Kirchenmusik so verweltlicht, daß der Papst Pius IV. dem Tridentiner Konzil die Abschaffung der kunstvollen mehrstimmigen Messe, die Rückkehr zum einfachen Gregorianischen Gesang vorschlägt. Der Kardinal Borromeo, ein begeisterter Verehrer der Musik Palestrinas, sucht diesen zu bewegen, durch Schaffung einer idealen Messe die Konzilsväter für die Beibehaltung der Kunstmusik im Gottesdienste zu gewinnen. Aber der Künstler fühlt sich dazu außerstande. Zornig verläßt ihn der Kardinal. In trüber Einsamkeit bleibt Palestrina zurück. Er läßt sein künstlerisches Leben an sich vorüberziehen. Da erscheinen ihm die großen kirchlichen Tonmeister der Vergangenheit und beleben seine Schaffenskraft. Er greift zur Feder. Engel stellen sich um ihn und singen ihm vor. Als am Morgen sein Schüler und sein Sohn ins Zimmer treten, finden sie ihn völlig erschöpft eingeschlafen, an dem Boden die Notenblätter mit der fertigen Messe zerstreut. Der zweite Akt bringt die Schlußsitzung des Tridentiner Konzils (1563), die sich u. a. mit der Frage der Kirchenmusik beschäftigt. Palestrina tritt darin nicht handelnd auf. Der nur kurze Schlußakt zeigt uns seinen Triumph. Wenn der Vorhang aufgeht, sitzt er abgespannt und wie verstört im Lehnstuhl; bei ihm kniet sein Sohn, um ihn herum stehen erwartungsvoll seine getreuen Kapellsänger, denn eben wird vor dem Papst die neue Messe gesungen. Bald ertönt der Ruf: „Evviva Palestrina, evviva der Retter der Musik". Der Papst erscheint selbst und ernennt den tiefergriffenen Künstler wieder zu seinem Kapellmeister. Der Kardinal erbittet seine Verzeihung. Aber in die laute Freude seines Sohnes vermag Palestrina nicht einzustimmen; er schickt ihn auf die Straße zu dem jubelnden Volke, bleibt einsam in seinem Zimmer zurück, schaut still auf das Bild seiner Gattin und setzt sich endlich an seine Hausorgel, um in Tönen jene innere Ruhe und Zufriedenheit zu finden, deren er für die Zukunft bedarf.

Diese wirkliche Dichtung wirkt wunderbar ergreifend namentlich in dem letzten Drittel des sehr langen ersten Aktes und im dritten; besonders anziehend ist auch das Verhältnis des Künstlers zu seinem 14jährigen Sohn behandelt. Mit sicherem Bühnenblick ist die Handlung aufgebaut, doch schwebt der ganze Konzilsakt eigentlich in der Luft. Ganz offenbar hat Pfitzner ihn geschaffen und zwar gerade in der ganz unleugbar stark theatralischen Aufmachung, um den Gegensatz zu dem tiefinnerlichen Leben seines Helden zu veranschaulichen. Notwendig aber war es nicht, daß dieser Konzilsakt so sehr ausgedehnt und mit Einzelheiten belastet worden ist. Jedenfalls hat aber Pfitzner alle handelnden oder auch nur vorkommenden Personen in denkbar glücklichster Weise charakterisiert und lebensvoll geschildert. Er kennt die Menschen mit allen ihren Schwächen und Leidenschaften. Sein scharfer Verstand und seine sichere Beobachtungsgabe haben ihm jedenfalls bei der Dichtung ungemein genützt.

Trotzdem hat er sich nicht gesagt, daß die Handlung eigentlich mit dem Augenblick, da Palestrina die von ihm geforderte Idealmesse ge-

schaffen hat, also mit dem ersten Akt, zu Ende ist. Jedem Unbefangenen muß infolgedessen der ganze Konzilsakt, da darin die Handlung gar nicht weiter geführt wird, als überflüssig erscheinen. Auch ist der an sich so ergreifende Schlußakt doch nur ein Anhängsel, ein entbehrlicher Epilog. Mir scheint auch das gar zu leidende, zurückhaltende Verhalten Palestrinas durch seine Trauer um seine frühverstorbene Gattin nicht genügend erklärt zu sein, wenn auch oft genug die Rede davon ist.

Daß Pfitzner als Musiker noch größer denn als Dichter dasteht, daß er, fußend auf dem Wagnerschen Leitmotiv, eine durchaus selbständige, eigenartige Musik geschaffen hat, in der er auf den sog. Palestrinastil zurückgegriffen und ihn mit modernster Harmonik und modernem Empfinden in Verbindung gebracht, steht außer allem Zweifel. Am meisten bewundert man wohl allgemein außer den geradezu überirdischen Klängen bei der Schaffung der Messe und im ganzen Schlußakt den gewaltigen Aufbau, die ganze Kühnheit der Harmonik und Charakteristik des auch melodisch ungemein reichhaltigen Konzilsaktes. Wie man angesichts dieses Aktes dem Tonsetzer die schöpferische Kraft absprechen kann, ist völlig unbegreiflich. Dieser „Palestrina" darf in bezug auf seine Bedeutung für die Musikgeschichte dem „Parsifal" an die Seite gestellt werden.

Auch eine Märchenoper, über die wir Deutsche uns ganz besonders freuen müssen, hat uns Pfitzner geschenkt, sein „Christelflein" (1917).

Ursprünglich war dieses Werk ein richtiges Weihnachtsstück für Kinder (1906), das von der Dichterin Ilse v. Stach hochpoetisch angelegt war. Das sonnig-frohe Waldelflein wird angesichts des Menschenleids nachdenklich und folgt schließlich aus Mitleid statt des kranken Traudchens dem Christkind in den Himmel, sehr zum Kummer seines getreuen Beschützers, des Tannengreises. Pfitzner hatte dazu eine sehr ansprechende Musik geschrieben, aber das Werk wollte sich nicht recht verbreiten, bis dann Pfitzner sich entschloß, es zu einer Märchenoper umzugestalten, wobei er die Dichtung vertieft und dramatisch wirksamer gemacht hat, ohne übrigens auf den ziemlich umfangreichen Dialog zu verzichten. Seine Musik ist durchaus romantisch, dabei von entzückender Anmut und Frohsinnigkeit; in den Szenen des Knechts Ruprecht herrscht feiner, ungesuchter Humor. Daß die Krankenstube mit Tönen gemalt ist, die an den „Armen Heinrich" erinnern, war durchaus notwendig. Ohne große instrumentale Mittel ist stets Wohlklang und oft großer eigenartiger Reiz in der Instrumentation erzielt. Vor allem spricht die nie sich anspruchsvoll gebärdende Musik zum Herzen. Sicherlich ist diese Märchenoper mehr wie ein bloßes Spiel für groß und klein; die ganze Poesie des Weihnachtsfestes erschließt sie jedenfalls.

Eugen d'Albert ist noch immer der fleißigste und produktivste Opernkomponist, doch genügt den meisten Bühnenleitern sein noch immer zugkräftiges „Tiefland", schadet der Komponist selbst der Verbreitung seiner übrigen Opern, indem er schon wieder mit einer neuen herauskommt, ehe die vorhergehende sich recht eingebürgert hat. Eine den „Tiefland"-Erfolg wenn auch nicht erreichende, so doch recht beträchtliche Bühnenwirkung errangen „Die toten Augen" (5.3.16) nicht zum mindesten auch infolge der eine Episode aus der Tätigkeit Christi behandelnden, diesen selbst jedoch nicht auf die Bühne bringenden, trotz schwacher Psychologie doch recht fesselnden Dichtung von Hans Heinz Ewers, der dem knappen Werk noch ein Rahmenspiel vom guten Hirten und dem wiedergefundenen Lamm hinzugefügt hat, ohne uns darüber ins klare zu setzen, wer damit in den „Toten Augen" identisch ist. Wie im „Tiefland", an das er nur gar zu oft erinnert, zeigt sich d'Albert als ein gelehriger Schüler Puccinis. Bewunderungswert ist seine je nach der Situation feine oder gröbere musikalische Untermalungskunst; oft trifft er mit Hilfe von nur wenigen Instrumenten und Akkorden die jedesmalige Situation überzeugend. Er hat aber auch wirklich schöne melodische Einfälle. Ein sehr liebliches Idyll bietet er mit dem von der Blinden gesungenen Märchen von Psyches Liebe zu Amor. Sehr charakteristisch ist seine Harmonik in der Szene des Quacksalbers. Den großen Szenen mangelt es nicht an Schwung und Leidenschaft. Die Lebendigkeit der Volksszenen erhält in den geradezu weihevollen Ausrufen der Maria Magdalena einen prachtvollen Gegensatz.

Von einer neuen Seite lernen wir d'Albert auch in „Der Stier von Oliveira" (10.3.18) nicht kennen; er hat sich wieder dem Verismus verschrieben; Heinrich Lilienfeins nur für starke Nerven berechnetes Drama (1910) bot ihm eine geeignete Grundlage zur musikalischen Untermalung; auch reizte ihn wohl das spanische Kolorit. In das Orchester hat er seine herrlichsten Einfälle niedergelegt, ohne indessen die Singstimmen undankbar zu behandeln. Immerhin verdiente sein „Stier" als starkes, rassiges Theatererzeugnis häufiger auf die Bühnen zu kommen, als es bisher geschehen ist.

Seine „Revolutionshochzeit", die schon vor der November-Revolution von 1918 fertig war, (26.10.19) stützt sich auf ein gutes Textbuch, das nach dem wirkungsvollen, oft gegebenen Drama des Dänen Sophus Michaelis gearbeitet ist. Wir haben aber zu viel Revolution selbst miterlebt, um uns derartige Vorgänge auf der Bühne gern vorspielen zu lassen. Somit verpufft auch die oft sehr reizvolle Rokokomusik. Auch sind die Gesangsstimmen etwas stiefmütterlich behandelt, während im

Orchester sehr fein ausgedachte Klänge, sowie auch zarte, feinempfundene, freilich meist nur etwas kurzatmige Melodien erscheinen; allerdings ist die Orchesterbehandlung mitunter gar zu lärmend. Verfehlt war d'Alberts nur auf Sensation zugeschnittene tragische Oper „Scirocco" (16.5.21), in deren Mittelpunkt ein wahrer Weibsteufel, eine Kokotte, steht. Bedauerlich, daß er zu diesem Textbuch von Leo Feld und Karl M. Levetzow greifen konnte. Hoffen wir, daß seine neueste Oper „Mareike von Nymwegen", in der er holländische Volkslieder mitverwertet hat, sich als ein größeres Kunstwerk erweisen wird.

Gar nicht genug kann Bittners (vgl. S. 14) einaktiges deutsches Singspiel „Das höllisch Gold" (15. 10. 16) gepriesen werden; es ist freilich mehr eine Legende, eine Art Mirakelstück und zwar in Versen nach Hans Sachsscher Art, in der die handelnden Personen, vor allem der auf den Seelenfang ausgeschickte junge Teufel und das alte Weib vollendet charakterisiert sind. Für die musikalische Behandlung dieser beiden Gestalten hat B. einen köstlichen, sarkastisch-parodistischen Humor und sehr viel frohe Laune. Archaistisch wie die Verse ist auch bisweilen die dann an Bach anknüpfende Musik. Es fehlt auch nicht an schöner, warmer Melodik; der Schluß erhebt sich zu wirklich religiöser Inbrunst. Zwar keine Oper, darf auch Bittners „Der liebe Augustin", ein Volksstück mit Musik (1917), „Szenen aus dem Leben eines wienerischen Talents" hier nicht unerwähnt bleiben. Wieder wirkt der darin niedergelegte Humor so sehr sympathisch; nur ein echter Wiener konnte dieses Stück schreiben. Ungemein anheimelnd, so echt wienerisch ist auch die Musik zu der ausdrücklich als Oper bezeichneten „Kohlhaymerin", einem Loblied auf die Wiener Bürgersfrau zu Anfang des 19. Jahrhunderts (9. 4. 21). Es wäre jammerschade, sollte dieses Werk nicht auch nach Norddeutschland dringen, wo man Schubert und Bruckner so recht lieben gelernt hat. Freilich hat hier auch der so überaus wuchtige „Bergsee", dem Bittner neuerdings (gedruckt 1919) eine dramatisch noch unwiderstehlicher wirkende Fassung gegeben hat, leider noch nicht festen Fuß gefaßt. Eben hat Bittner sein „Rosengärtlein" vollendet, von dem Richard Specht, der größte Bewunderer von Richard Strauß, aber auch der wärmste Verehrer des Dichters und Musikers Bittner sich verspricht, daß es alle Forderungen des musikalischen Schaffens erfüllen wird. Möge er recht behalten, möge dieses in Mannheim in Vorbereitung stehende Werk allen Deutschen klarmachen, was wir an seinem Schöpfer haben.

Zu den Deutschen muß auch der Holländer Jan Brandts-Buys (geb. 1868) gerechnet werden, nicht etwa bloß, weil er stets deutsche Texte

vertont. Nachdem er bereits mit den Opern „Das Veilchenfest" (1909) und „Das Glockenspiel" (1913) hervorgetreten war, errang er einen großen Erfolg mit dem heiteren Werk „Die Schneider von Schönau" trotz des nicht gerade wertvollen Texts von Bruno Warden und J. M. Welleminsky (Uraufführung 1. April 1916). Er besitzt eine sehr feine musikalische Bildung als Schüler Anton Urspruchs, Humor und Gemüt, eine starke, oft eigenartige Erfindung. Daß er sich die „Meistersinger" zum Vorbild genommen hat, ist unleugbar. Er kommt mit einem verhältnismäßig kleinen Orchester aus, hat seine Partitur in in sich abgeschlossene Nummern zerlegt, ohne indes den Mut zu haben, sie durch Dialog miteinander zu verbinden. Besonders gelungen sind die mehrstimmigen Sätze. Weniger erfolgreich war der Tonsetzer mit der von denselben Librettisten ihm gelieferten tragischen oder vielmehr symbolisch-gespensterhaften Oper „Der Sieger" (14. 1. 18), worunter bald ein Mensch, bald der Tod zu verstehen ist. Die Heldin ist auch zu sehr der Wagnerschen Senta nachgebildet. In der Musik sind namentlich die volkstümlichen Stellen gelungen, finden sich sehr viele Feinheiten und das ersichtliche Bestreben, selbständig zu schaffen. Ein Scherzspiel, dessen Dichtung wieder von denselben arbeitsfreudigen Librettisten herrührt, ist „Der Mann im Mond" (18. 6. 22), den die Märchenprinzessin Zizipe durchaus heiraten will, bis sie durch einen Prinzen und dessen verschmitzten Diener bekehrt wird. Die wieder sehr fein gearbeitete, die moderne Harmonik oft nicht verschmähende Musik fällt recht ins Ohr; sie macht dem Schöpfer der „Schneider von Schönau" alle Ehre.

Wenn sich Richard Braunfels (vgl. S. 17) auch in seiner vierten Oper „Die Vögel" (Uraufführung 4. Dez. 1920), die er ein lyrisch-phantastisches Spiel nennt, nicht gerade sonderlich als Dramatiker bewährt hat, so hat er uns aber doch ein Werk geschenkt, auf das wir Deutsche stolz sein können und dem Bühnenwirksamkeit nicht abzusprechen ist. Die Dichtung hat er in Anlehnung an das gleichnamige satirische Lustspiel des Aristophanes selbst geschaffen, doch folgt er diesem im zweiten Akt, ganz abgesehen davon, daß er die politischen Seitenhiebe ausgeschaltet hat, sehr wenig. Er läßt nach der Zerstörung der von den Vögeln aufgebauten Stadt den unverbesserlichen Ratefreund nach seinem gemütlichen Heim in der großen Stadt zurückkehren, den Hoffegut, dem durch den Gesang der Nachtigall eine neue Welt aufgegangen ist, ihm zwar folgen, doch innerlich geläutert und erstarkt, in dem Bewußtsein, etwas Großes erlebt zu haben. Die Musik ist durchaus gesund, vornehm und klangschön. Eine Fülle edelster Empfindung und Erfindung steckt darin. Braunfels ist eben in erster Linie Melodiker; er läßt, so farbenreich und kunstvoll er auch das Orchester behandelt, seine Vögel und Menschen wirklich singen und zwar inhaltsreich und ausdrucksvoll. In bezug

auf Innigkeit und Gefühlswärme erreicht er einen Höhepunkt sondergleichen in der Szene zwischen der Nachtigall und Hoffegut. Fein humoristisch, nie aufdringlich derb hat er die Gestalt des Ratefreunds und auch des Wiedehopfs behandelt. Von der hypermodernen, uns vom Auslande zugetragenen Harmonik hält er sich frei. Alles in allem zeigt er sich als deutschen Romantiker. Unverkennbar fußt er auf Wagner, insbesondere auf dessen „Meistersingern"; doch hat er auch manches von Humperdinck und Richard Strauß gelernt; nach dem Vorbilde von dessen Zerbinetta („Ariadne") ist unzweifelhaft die große Koloraturpartie der Nachtigall geschaffen. Braunfels wird demnächst die musikalische Komödie „Don Gil von den grünen Hosen" den Bühnen übergeben.

Busoni hat uns mit seinem vorher schon von R. Strauß in der „Ariadne" unternommenen Versuch der Erneuerung der alten „Comedie dell' arte" (12. 3. 17) einen fesselnden Theaterabend geschenkt. Seine zweiaktige Oper „Turandot", zu der er seine Bühnenmusik zu dem Gozzischen gleichnamigen Schauspiel benutzt hat, und sein viel Geistreiches im Dialog bringendes einaktiges theatralisches Capriccio „Arlecchino", deren Dichtungen er in deutscher Sprache abgefaßt hat, werden aber durch die Benutzung der typischen Figuren der italienischen Stegreifkomödie für uns Deutsche immer etwas Fremdartiges behalten. Die „Turandot" hätte ohne dieses humoristische Beiwerk als ernste, romantische Oper wohl noch stärker gewirkt. Köstlich ist der parodistische Stil des „Arlecchino". Hoffentlich gelingt Busoni mit seinem der Vollendung entgegenreifenden „Faust" der große Wurf.

Oskar van Chelius (geb. 1859), dessen Einakter „Haschisch" (1897) und dessen Dreiakter „Die vernarrte Prinzeß" (1905, Text von O. J. Bierbaum) bereits eine gewisse Beachtung gefunden hatten, schuf eine noch eindrucksvollere, durch schöne Lyrik und wuchtige Dramatik ausgezeichnete, sowie trotz prachtvoller Instrumentation den Singstimmen sehr gerecht werdende Oper in „Maria Magda" (28. 11. 20). Er bekennt sich darin zu Wagner. Die sehr dramatische Dichtung Max Treutlers spielt im Mittelalter in Apulien und ist ziemlich blutrünstig. Die Titelheldin ist eine Nonne, die Fürst Manfred zu seiner Gattin machen will, ohne zu wissen, daß sie seine natürliche Tochter ist.

Karl Ehrenbergs (geb. 1868) dramatische, in nordischer Landschaft am Meer spielende Ballade „Anneliese" (6. 6. 22), deren Stoff aus Andersen geschöpft ist, fesselt schon als Dichtung, mag auch das psychologische Problem des Erwachens der Mutterliebe nicht überall völlig erschöpfend behandelt sein. Dem düsteren Stoffe sind wenigstens im ersten Akt einige heitere Lichter mit Glück aufgesetzt. Die recht gehaltvolle Musik

zu dieser Erlösungsoper knüpft bisweilen an Wagner an, doch ist das Meer mit seinen Gefahren durchaus in eigener Art, ohne Anklänge an den „Fliegenden Holländer" geschildert. Besonders gelungen ist die Stimmungsmalerei. Den Sängern ist Gelegenheit zu ausdrucksvollem melodischen Gesang gegeben.

Ist es Paul Gräner auch nicht gelungen, mit „Don Juans letztem Abenteuer" festen Fuß auf der Bühne zu fassen, hat auch seine gleichfalls knappe, vorher geschaffene, als Singkomödie bezeichnete, sehr melodische Oper „Das Narrengericht" (Dichtung von Otto Anthes) leider nicht recht eingeschlagen und seine „Theophano" (17), die in teilweiser Umarbeitung als „Byzanz" (22) wieder erschien, wegen ihrer Rückkehr zur „großen Oper" und ihrer Hinneigung zu Puccini manchen verstimmt, so bedeutet doch seine heitere Oper „Schirin und Gertraude", für die er Ernst Hardts Dichtung von der Doppelehe des Grafen von Gleichen benutzt hat (28. 4. 20), einen Gewinn, zumal neben der Heiterkeit wirkliche Gemütstiefe wahrzunehmen ist. Mozart und Wagners „Meistersinger" haben als Vorbild gedient. Mit oft geringen Mitteln sind große Wirkungen erzielt. Feine, geistvolle Orchesterbehandlung, Klangschönheit und gesundes Maßhalten lassen uns das Werk lieb gewinnen.

Höchst eigenartig ist Manfred Gurlitts musikalische Legende „Die Heilige", eine buddhistische Dichtung Karl Hauptmanns (17. 1. 20), zwar noch kein reifes Werk, aber doch eins, das wegen seiner von der üblichen Opernmacherei völlig abgekehrten, tiefinnerlichen Art wärmstes Interesse aller ideal Gesinnten verdient und jeden Musiker wegen seiner Harmonik und seines wunderbaren Orchesterklanges sehr fesseln muß, auch trotzdem es der Dramatik entbehrt.

Eine reizende, leider den Abend nicht füllende und darum manchem Theaterdirektor und -besucher von vornherein nicht recht genehme, heitere Spiel- und Tanzoper hat Ludwig Heß (geb. 1877) mit „Abu und Nu" geschaffen (4. 5. 19), trefflich unterstützt von der ein Märchen aus „Tausendundeiner Nacht" geschickt ausnutzenden Textdichterin Cläre Schmid-Romberg. Die Späße dieses arg verschuldeten Paares, das sich scheintot stellt, belustigen nicht bloß auf der Bühne den ebenso wie seine Schwester hinters Licht geführten Kalifen, sondern auch die Zuhörer, zumal die einer ansprechenden Lyrik nicht entbehrende Musik wirklich fein komisch verarbeitet ist.

Ehe Humperdinck von uns ging (17. 9. 21), konnte er noch an dem großen äußeren Erfolg seiner Spieloper „Gaudeamus" (18. 3. 19) sich erfreuen, aber die Hoffnungen, die man auf diese durchkomponierte Studentenoper (Dichtung von Robert Misch) gesetzt hatte, erwiesen sich nur zu bald als trügerisch. Weder konnte die ziemlich operettenhaft gestaltete, in Bonn im Jahre 1840 spielende Handlung recht befriedigen, noch

war die Musik geeignet, den Ruhm ihres Schöpfers zu mehren. In der Hauptsache hatte er sich an allbekannte Studentenlieder gehalten. Er hat auch noch die ihm längst empfohlene Umarbeitung des Schlußaktes seiner sonst so reizvollen Spieloper „Die Heirat wider Willen" vornehmen können, doch scheinen leider die Bühnenleiter trotzdem nicht recht gewillt, es mit diesem Stück noch einmal zu versuchen.

Seinen beiden romantisch-komischen Opernwerken hat Edgar Istel durch textliche und musikalische Umarbeitung eine größere Bühnenwirksamkeit (1919) gegeben. Der Einakter heißt jetzt „Maienzauber", während „Des Tribunals Gebot" jetzt den Titel „Verbotene Liebe" führt.

Hugo Kaun (geb. 1863), dessen veristischer Einakter „Oliver Brown, der Pietist", ein in harmonischer Hinsicht mitunter neue Wege wandelndes Werk, keine Beachtung gefunden hat, gelang mit der Vertonung von Grillparzers „Sappho" (1917) kein bleibender Erfolg, scheint dagegen mit „Der Fremde" (24. 2. 20) eine gute Gebrauchsoper geschaffen zu haben. Er ist ein großer Könner von reinem künstlerischen Wollen, der an die romantische Oper anknüpft, doch fehlt ihm Theaterblut. Die nicht gerade durch Tiefe sich auszeichnende Dichtung Franz Rauchs fußt auf dem Volksmärchen, daß der Tod (der Fremde) demjenigen, dessen Pate er gewesen ist, die Macht gibt, jede Krankheit zu heilen, solange er seine Kraft nicht mißbraucht.

Auch der Dichterkomponist Wilhelm Kienzl hat wieder von sich hören lassen. Sein Peter Rosegger gewidmetes „Testament" (6. 12. 16) will offenbar eine echt steiermärkische Oper sein. Ein gut Stück Kulturgeschichte dieses Landes lernen wir kennen, vor allem die Fastnachts- und Leichenschmausgebräuche. Um seine Dorfgenossen, die er mit ihrem Wissen in seinem Testament bedacht hat, richtig kennen zu lernen, wird der reiche Lindenwirt von dem Bader, der auch Leichenbeschauer ist, veranlaßt, sich tot zu stellen und seine Freunde zu enterben. Die Täuschung gelingt. Bei der Testamentseröffnung wird der angebliche Tote von den enttäuschten Erben mit Ausnahme seiner alten Magd, seiner Nichte und deren Bräutigam mit Schmähungen überhäuft. In ein Totenhemd gehüllt springt er wütend aus seinem Versteck, jagt seine Schmäher aus dem Haus und vermacht seine Habe dem jungen Paare, bei dem er friedlich seine Tage beschließen will. Obwohl Wagner und auch Richard Strauß Pate gestanden haben, ist die Musik im wesentlichen volkstümlich gehalten. Echt steirische Schnadahüpferl und Ländler bekommen wir zu hören, auch ein gefühlvolles Lied für Chor ohne Begleitung in Koschatscher Manier, daneben kunstvolle Ensembles und hochmodernen Sprechgesang. Es steckt ein starker Humor mit parodistisch-satirischem Einschlag in der ausgezeichnet gearbeiteten und ebenso instrumentierten

Musik, deren frische Volksszenen aufs angenehmste auffallen, während das Liebespaar ziemlich stiefmütterlich behandelt ist. Trotz vieler Schönheiten, wozu auch die feine Stimmungsmalerei zu rechnen ist, scheint das „Testament" doch nicht so ins Volk zu dringen wie seinerzeit der „Evangelimann". Die kommende Spielzeit soll bereits ein neues Bühnenwerk Kienzls uns bescheren.

Als eine Hoffnung für die deutsche Oper muß man Fritz Könnecke[1]) (geb. 1876) ansehen, trotzdem seine in den letzten Tagen Jesu Christi spielende Oper „Magdalena" (Dichtung von Hans Heinz Hintzelmann; 8. 12. 19) infolge ihrer gar zu gleichmäßigen, meist zu dicken Instrumentation nicht den tiefen Eindruck gemacht hat, den die stets edle und vornehme, wirklich aus tiefstem Herzen kommende melodische Erfindung verdient hätte. Auch ist das Werk kein modernes Musikdrama, sondern eine Oper alten Stils, die sich von allen harmonischen Extravaganzen freihält, ja in Wohlklang schwelgt. Könnecke, dessen heitere (erste) Oper „Cagliostro" kein Bühnenleben führen kann, solange der schwache Text Albert Sexauers nicht wesentlich verbessert ist, hat zuerst (1913) die Aufmerksamkeit durch den ganz auf Rhythmus und derbe Kraft gestellten Einakter „Der fahrende Schüler im Paradies" (nach Hans Sachs) auf sich gelenkt. Ein Seitenstück hat er nachträglich in seinem „Schäferspiel" geschaffen, einem Stücke Rokoko, bei dem Melodie und Harmonie im Vordergrunde stehen. Jedoch hat er, verbittert durch das Schicksal seiner „Magdalena", bisher darauf verzichtet, für diese beiden Einakter die Bühnen zu interessieren.

Erich Wolfgang Korngold (geb. 1897) hat schon im 17. Lebensjahr die einaktige Lustspieloper „Der Ring des Polykrates" (nach einem Lustspiel von Heinrich Teweles) und im 18. das gleichfalls einaktige düstere Renaissance-Musikdrama „Violanta" (Dichtung von Hans Müller) geschrieben, die einen Theaterabend gut füllen. Beide Werke (27. 3. 17) zeigen eine verblüffende Technik im architektonischen Aufbau, in der Verarbeitung der Motive und in der Farbe des Orchesters, zudem eine gar nicht zu überbietende Stimmungsmalerei und eine nicht alltägliche melodische Erfindung. Man tut der „Violanta" unrecht, wenn man sie als einen „Elektra"-Ersatz bezeichnet hat. Doch sagt mir „Der Ring des Polykrates", der mitunter an Puccini gemahnt und unter zu großer Geschwätzigkeit des Orchesters gelegent-

1) Mit Könnecke ist der Berliner Eduard Künneke (geb. 1885) nicht zu verwechseln, der entschieden Talent für die Spieloper mit „Robins Ende" (1909) und Cœur As (1913) gezeigt hat, es aber neuerdings vorzieht, den Operettenmarkt mit in ihrer Art vortrefflichen Waren („Der Vielgeliebte", „Wie Liebe erwacht", „Der Vetter aus Dingsda", „Verliebte Leute") zu versorgen.

lich leidet, mehr; er erfüllt m. E. alle Ansprüche, die man an eine feinkomische Oper, der es auch an breiter Lyrik nicht fehlen darf, stellen kann. Noch größeres Aufsehen hat Korngolds nach dem Roman „Brûges la morte" George Rodenbachs bearbeitete Oper „Die tote Stadt" (4. 12. 20) erregt, in der wieder einmal der Held im Traume meist Schreckliches erlebt. In dieser sich an das große Publikum wendenden Oper bekennt sich der junge Tonsetzer in erster Linie zur wirklichen Melodik und wirkt viel lebendiger und erfrischender als selbst in seinem „Ring des Polykrates"; dabei läßt er es nicht an leidenschaftlichen Ausbrüchen fehlen, überrascht durch feinste Stimmungsmalerei, bringt wunderbare Klangwirkungen hervor und vergißt so gut wie nie, daß die Sänger nicht vom Orchester übertönt werden dürfen.

Albert Mattausch, der mit seinem veristischen, oft an Puccini anknüpfenden Ehestandsdrama „Graziella" (14. 12. 19) manchen Bühnenerfolg errungen hat, verstand es mit seiner „Esther" (10. 12. 21), unterstützt von dem Grillparzers Bruchstück benutzenden Dichter Ernst Heinrich Bethge, eine moderne große Oper voll eindringlicher Melodik zu schaffen, in der die Chöre ganz besonders eindrucksvoll und die Gesangspartien recht dankbar sind. Seine neueste Oper „Die Jaffabraut" (ohne Chor) soll sehr gefallen haben (17.10.22).

Gustav Mraczek, der zwar einen tschechischen Namen trägt, auch in Brünn (1878) geboren ist, sich aber stets als Deutschen gefühlt hat, ein großer Könner und einer der besten Orchesterbehandler, der schon 1902 mit einer Oper „Der gläserne Pantoffel" hervorgetreten ist, hat mit „Aebelö" (1914, Text von Amalie Nikisch nach Sophus Michaelis) und „Ikdar" (24. 1. 21, Dichtung von Guido Glück) zwei hochinteressante, harmonisch oft sehr eigenartige Werke geschaffen, doch verdient seine bereits 1909 erstmalig aufgeführte Oper „Der Traum" (nach Grillparzer) größere Beachtung. Sie ist ein wahrhaft vornehmes, höchst gediegenes, von jeder Banalität sich freihaltendes Werk mit breit ausladenden, durchweg fesselnden Melodien. Den Höhepunkt bedeutet unstreitig die Rückkehr Rustans zum Leben. Sehr zu rühmen ist das kunstvolle, farbenprächtige, instrumentale Gewand und die sehr abwechslungsreiche Rhythmik.

Eine Hoffnung bedeutet uns Otto Naumann, dessen Märchenkomödie „Mantje Timpe Te" (25. 9. 18) ihre guten musikalischen Vorzüge nicht genügend entfalten kann, weil in der Dichtung Otto Ernsts die Märchen vom Fischer und seiner Frau, vom verwunschenen Prinzen und von der versunkenen Stadt gar zu breit ausgesponnen sind.

Franz Neumann (geb. 1874), der lange in Deutschland gelebt hat, jetzt aber in seiner mährischen Heimat Brünn Operndirektor ist, soll nicht vergessen werden. Seine Vertonung von Arthur Schnitzlers allbekanntem Schauspiel „Liebelei" (18. 9. 10) hat starke Verbreitung gefunden, auch weil seine Musik an Gegensätzen so reich, in der Erfindung stark und glänzend instrumentiert ist. Ein starker Bühnenerfolg war seinem „Herbststurm" (9. 4. 19) beschieden, einem echt veristischen, düsteren Familiengemälde; Dichtung des Kroaten Ivo Vojnovic. Die Musik ist durchaus melodisch und trifft die erforderliche Stimmung; einige dalmatinische Volkslieder sind geschickt ausgenutzt, darunter auch einige sich gut abhebende heitere. Wie schon in der „Liebelei" ist auch hier die Vertonung der dialogartigen, zu einer breiteren melodischen Ausführung nicht geeigneten Textstellen sehr geschickt. In der Harmonik vermeidet der auf dramatische Wirkungen sich trefflich verstehende Tonsetzer alle Extravaganzen. Sein neuestes Werk, die Renaissancetragödie „Beatrice Caracci" (1922), ist mir noch nicht bekannt geworden.

Als ein Meisterstück einer komischen Oper gilt manchem der Erstling Hermann Nötzels (geb. 1881) „Meister Guido" (15. 9. 18), der von ihm selbst gedichtet ist und in der Renaissance spielt. Wirkliche Melodik, größte Ausdruckskraft und weises Maßhalten wird der Partitur nachgerühmt. Wundern muß man sich nur, daß die Verbreitung dieses Werkes nicht rascher vor sich geht.

Einer der Lieblingsschüler Bruckners, Max v. Oberleithner (geb. 1868), strebt unausgesetzt danach, als Opernkomponist sich durchzusetzen, doch haben sich bisher Bühnen in größerer Zahl seinem Einakter „Erlöst" (1899), sowie seinen abendfüllenden tragischen Opern „Ghitana" (1901, Dichtung von Johann v. Wildenradt) „Abbé Mouret" (1908, nach Zolas Roman) und „Aphrodite" (nach dem sehr anstößigen Roman des Franzosen Louys, bearb. von Bildstöckl) nicht erschlossen. Größere Verbreitung fand seine sehr theatergemäße Oper „Der eiserne Heiland" (20. 1. 17).

Die Librettisten Bruno Warden und J. A. Welleminsky haben den Gegensatz zwischen Deutschtirolern und Italienern behandelt, freilich nur zu blutrünstig: zum Schluß kreuzigt der aus Eifersucht wahnsinnig gewordene deutsche Schmied seine aus Italien stammende Frau. Die volkstümlich gehaltene Musik klingt sehr gut, bringt auch große dramatische Steigerungen. Die Dichter dieser Dolomitenoper haben Oberleithner auch den bühnenwirksamen, aber ziemlich rührseligen Text zur Oper „Cäcilie" (1919) geliefert, in der ein junger Musiker am Abend der endlich erfolgten Erstaufführung seiner die Schutzgöttin der Musik verherrlichenden Oper stirbt, nachdem er erfahren, daß die andere Cäcilie, die Fürstin Coblenzl, die jene Aufführung ermöglicht hat, seine Liebe erwidert. Trotz vielem Gelungenen in der Musik ist diese doch nicht so kraftvoll wie die des „Eisernen Heilands", immerhin aber fesselnd genug, um Beachtung zu finden.

Mehr als eine starke Talentprobe ist Horst Platens „Der heilige Morgen" (27. 10. 18). Die ein düsteres Bild aus dem Rußland des ausgehenden 19. Jahrhunderts gebende Dichtung Fritz Dietrichs bot Gelegenheit zu wärmster Lyrik und scharfen dramatischen Akzenten, konnte aber gar nicht anders als im Stile des Verismus vertont werden.

Keine vorübergehende Episode im deutschen Bühnenspielplan bedeutet E. N. v. Reznicks „Ritter Blaubart" (27. 1. 20). Herbert Eulenbergs eigenartiges Märchenstück, an dem Kürzungen und Abänderung des Schlusses im Sinne eines Erlösungsdramas vorgenommen sind, ist von diesem phantasiereichen Musiker gemildert und zu feinster Stimmungsmalerei benutzt worden. Er ist vor den gewagtesten Akkorden nicht zurückgeschreckt, wenn es galt, die Greueltaten und die Wahnsinnsanfälle Blaubarts zu schildern, andererseits aber zarteste Lyrik uns geschenkt. Die berüchtigte Leichenfledderersene erscheint in seiner dramatischen Symphonie als ein geradezu geniales Scherzo voll von echtem, beinahe satanisch-infernalischem Galgenhumor. Finden sich bei ihm auch mancherlei Anklänge, so hat er doch immer noch genügend Eigenes zu sagen. Vor allem bleibt er eigentlich immer Melodiker. Bewunderungswert ist seine Charakterisierungskunst. Mit größter Spannung dürfen wir seiner neuen Oper „Judith" entgegensehen, die sehr bald herauskommen soll.

Eine heitere Spieloper, wie man sie sich wünschen kann, ist Paul Scheinpflug doch wohl mit seinem Erstlingswerk geglückt. Es hätte besser den Titel „Der Sänger der Herzogin" als den „Das Hofkonzert" erhalten sollen (3. 2. 22). Ein so vortreffliches Textbuch ist eine Seltenheit. Dr. Heinrich Ilgenstein hat sein feines, mit Recht sehr oft und immer mit starkem Beifall aufgeführtes Lustspiel „Kammermusik" geschickt umgearbeitet, ohne den sehr belustigenden, von Akt zu Akt sich steigernden Stoff allzu sehr zu vergröbern. Sehr mit Recht hat er ihn aus der neueren Zeit in das Jahr 1820 verlegt.

Dem Tonsetzer muß vor allem nachgerühmt werden, daß auch er es verstanden hat, den Eindruck seiner Musik fortdauernd zu erhöhen und daß er nicht in das seichte Fahrwasser der Operette hinabgeglitten ist. Schon aus seiner Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiele (1909) konnte man erkennen, daß er die Eigenschaften besitzt, um ein heiteres Opernwerk zu schreiben. Vor allem benutzt er das Orchester zu köstlichen, heiteren und fein humoristischen, oft eigenartigen Wirkungen. In glücklichster Weise ist eigentlich jede Gestalt durch das Orchester charakterisiert. Wirklicher Humor steckt auch in der Szene der vier Hofdamen, die ihrer sittlichen Entrüstung Ausdruck geben und in ihrer Szene mit dem ge-

schwätzigen Hoffriseur. Neben Heiterkeit und Satire finden wir über das ganze Werk verstreut sehr schöne lyrische Stellen, die warme Empfindung atmen. Das Lied, mit dem der Tenor sich in das Herz der sinnlichen Herzogin-Witwe einsingt und auch alle Damen des Hofes bezaubert, hält sich erfreulicherweise von übertriebenem Gefühlsschwang frei. Alle Gesangspartien sind sehr dankbar gehalten und auch nicht von dem Orchester irgendwie beschwert. Vorbilder, vor allem das Richard Strauß', sind unleugbar, doch gibt Scheinpflug, dem die Harmonik der Neutöner vertraut ist, des Eigenen genug.

Der andauernde Bühnenerfolg, der Max Schillings' ersten drei Opern versagt worden war, weil er darin im wesentlichen sich auf Wagnerschen Pfaden bewegte, stellte sich ein, als der feinsinnige Tondichter zu einem Textbuch griff, das in seiner Grausamkeit an Puccinis „Tosca" und d'Alberts „Tiefland" erinnert. Immerhin aber bietet „Mona Lisa" von Beatrice Dovsky ein treffliches Bild aus der an Gegensätzen so reichen Renaissancezeit, mag auch die Handlung stark konstruiert sein. Sie ist ähnlich wie in „Hoffmanns Erzählungen" durch ein Vor- und Nachspiel eingerahmt, das die Brücke von der Gegenwart zur Vergangenheit schlägt. Durch seine wirklich mit dem Herzen geschriebene Musik hat Schillings den Stoff sehr gemildert. Über das ganze Werk breitet er einen milden, gedämpften Schleier aus infolge der wundervoll abgetönten, den Singstimmen fast nie ihr Recht nehmenden Instrumentation und durch die feine, vornehme Melodik. Noch nie hatte vorher seine Erfindung so zarte melodische Knospen und Blüten getrieben, noch nie waren ihm bisher auch so echtdramatische Wirkungen gelungen wie in dieser Oper (26. 9. 15). Verhältnismäßig matt sind darin die Karnevalsszenen; eine Bereicherung unserer Hausmusik ist Schillings mit dem Rosmarinliedchen gelungen. Wenn er seitdem uns kein neues Bühnenwerk geschenkt hat, so liegt das daran, daß er noch immer keinen ihm zusagenden Text gefunden hat und daß er neuerdings durch die Leitung der Berliner Staatsoper (seit 1919) dem eigenen Schaffen entfremdet worden ist. Er hat aber wenigstens doch die Zeit gefunden, seinen „Pfeifertag" einer Umarbeitung zu unterziehen, die hoffentlich diesem von mir sehr geschätzten, echt deutschen Werke neues und langdauerndes Bühnenleben verschaffen wird.

Als eine der bemerkenswertesten Opern der Neuzeit erscheint mir „Notre Dame" von Franz Schmidt, der durchaus den Romantikern zuzuzählen ist. Hätte er nicht jahrelang im Wiener Hofopernorchester

als Violoncellist gesessen, müßte er nicht auch neuerdings ungezählte Klavierstunden geben, so wäre sein Schaffen sicherlich weit umfangreicher geworden. Es besteht eigentlich nur aus zwei prachtvollen Symphonien und den beiden Opern „Notre Dame“ und „Fredegundis“. Während letztere, die auf dem gleichnamigen Roman von Felix Dahn beruht, bereits, als sie noch nicht ganz fertig war, von der Berliner Staatsoper zur Uraufführung angenommen worden ist, die noch vor Ablauf des Jahres 1922 stattfinden soll, hat „Notre Dame“ in der Wiener Hofoper elf Jahre gelegen, bis sie 1914 zum Erklingen kam.

Über gewisse Schwächen der Dichtung, der der einst viel gelesene kulturhistorische Roman „Der Glöckner von Notre Dame“ Victor Hugos zugrunde liegt, wird man gern hinwegsehen; immerhin bietet sie, die gemeinsame Arbeit Leopold Wilks und des Tonsetzers, keine üble Grundlage für die Musik. In dieser findet man kaum eine Stelle, die nur dem klügelnden Verstand oder der Verlegenheit entstammt. Nichtigkeiten, Phrasen oder gar Trivialitäten enthält sie nicht. Alles entspringt einem vornehmen Empfinden, das sich zudem mildernd über die grausige Handlung legt. Franz Schmidt ist ein echter Musikant, ein Vollblutmusiker, ein Eigener, der seinen selbständigen Weg geht und keine Anleihen zu machen braucht, doch erinnert seine meisterhafte und immer klangschöne Orchesterbehandlung an den späteren Wagner. Einfluß von Richard Strauß selbst in der Instrumentation ist nicht wahrzunehmen. Ganz besonders schöne Wirkungen erzielt Schmidt mit der von ihm sehr bevorzugten Teilung der einzelnen Stimmen des Streichkörpers, aber auch mit den Flöten, der Altoboe und der Baßklarinette. Trotzdem er ein sehr feiner und äußerst gewiegter Kontrapunktiker ist, bleibt sein Orchester, in dem Orgelpunkte häufig anzutreffen sind, immer klar und durchsichtig; es klingt selbst bei der größten Kraftentfaltung nie brutal; auch vermeidet es alle häßlichen Dissonanzen und erzielt doch ganz eigenartige Mischungen und Klänge. Es untermalt die Handlung sehr wundervoll und beeinträchtigt den stets melodischen Fluß der Gesangsstimmen ebensowenig, wie es sie übertönt. Ganz besonders fesselnd durch ihren Klang sind die instrumentalen Einleitungen zu jedem Bilde; am schönsten und auch wirkungsvollsten ist die zu dem zweiten Bild; in ihr ist das Motiv der schönen Zigeunerin Esmeralda echt symphonisch verarbeitet. Sie hat außerdem noch ein Tanzliedmotiv, das den sie glutvoll liebenden, aber darum sie verfolgenden Archidiakon auch mitten im Gebete nicht losläßt. Übrigens ist die Sittenreinheit, die geistige Überlegenheit und überhaupt die Verehrungswürdigkeit des Archidiakons durch geradezu weihevolle, choralartige Akkordfolgen geschildert. Gar nicht genug kann die tiefe Innerlichkeit des Tonsetzers gerühmt werden. Sie trägt ihre schönsten Früchte in dem die gewöhnliche Sinnesgier und Sinnenlust aufs glücklichste vermeidenden großen Liebesduett zwischen Esmeralda und Phöbus, ferner in dem Selbstgespräch des Archidiakons angesichts der im Kerker schlummernden Esmeralda und vor allem in dem ganzen Schlußbilde. Hier ist der große

Monolog der Esmeralda, die Schilderung der Gewissensbisse des Archidiakons, endlich das Schlußwort des aus dem Gleichgewicht seines ganzen Denkens und Fühlens gekommenen Glöckners von einer Größe und Wirkungskraft sondergleichen. Wo es nötig ist, schreibt Schmidt wahrhaft dramatische Musik; in dieser Hinsicht kann sogar die große Erzählung Gringoires als vorbildlich gelten. Kurz, diese Oper „Notre Dame" wiegt mehr auf als ein Dutzend Mignons, Marthas oder Traviatas. Trotzdem hat sie leider noch nicht allgemeinste Verbreitung gefunden.

Der hauptsächlich durch seine Lieder bekannt gewordene Deutschschweizer Othmar Schoeck (geb. 1886) hat sich neuerdings mehr und mehr der Bühne, und zwar mit Glück zugewandt. Zunächst versuchte er sich an Goethes Singspiel „Erwin und Elmire" (1916). In seiner komischen Oper „Don Ranudo" (1919; Dichtung nach Holberg von Armin Rüeger) schuf er eine musikalische Charakterkomödie voller Feinsinn und voller Humor, modern im Empfinden und durchaus melodiös. Recht eigenartig ist „Das Wandbild" (1920), eine von Ferruccio Busoni gedichtete Szene und Pantomime, bei der in einem Pariser Antiquitätenladen phantastische Vorgänge sich abspielen. Da darin eine Chinesin vorkommt, mußte die Musik exotisch gefärbt sein. Rhythmisch, koloristisch und melodisch ist der Tonsetzer dabei recht glücklich gewesen. Endlich schuf er die dreiaktige Oper „Venus" (10.5.22), zu der ihm Armin Rüeger die Dichtung nach Merimées Novelle „Die Venus von Ille" geschrieben hat. Sein Bestreben ging offenbar dahin, einen für die heutige Zeit passenden, an Mozart sich anlehnenden Stil zu finden.

In aller Mund ist jetzt der Name Franz Schrekers, über dessen künstlerische Bedeutung die Meinungen freilich weit geteilt sind. Eine Umarbeitung, die er mit seinem „Spielwerk" 1920 vorgenommen hat, ist der Verbreitung dieses Werkes auch nicht förderlich gewesen. Dagegen ist sein drittes Bühnenwerk „Die Gezeichneten" (25.4.18) über verhältnismäßig viele Bühnen gegangen, ohne indessen festen Fuß zu fassen. Die Dichtung, die reichlich verworren ist, muß durch ihre Mischung von Ekelhaftigkeiten, z. B. Schändung, zügelloses Sichhingeben eines jungen vornehmen Mädchens, Mord und schließlich Wahnsinn auf jeden gesund empfindenden Menschen abstoßend wirken. Die wüstesten Libretti der Franzosen und Italiener werden durch diese auch gar zu sehr in die Länge gezogene Tragödie des häßlichen Menschen noch übertrumpft. Zu den Requisiten der sog. großen Oper, die wir doch durch Wagner längst für überwunden hielten, hat der Dichter Schreker seine Zuflucht genommen. Die Handlung ist auch gar zu kompliziert entworfen. Sie dreht sich in der Hauptsache um geschlechtliche Empfindungen. Lange psychologische Abhandlungen müssen wir mit in den Kauf nehmen.

Von einer seelischen Erhebung, von einem Gewinn für unser Menschentum verspüren wir keine Spur. Dazu wirkt Schrekers Musik in der Hauptsache quälend und beunruhigend. Der riesige Orchesterapparat, der fast immer in Bewegung gesetzt wird, belastet das Ohr zu sehr, ebenso die ständige Bevorzugung der gewagtesten Dissonanzen. So ungemein fesselnd in rein artistischer Hinsicht diese Musik auch ist, so wenig beglückend wirkt sie. Durchaus falsch ist die Behauptung, daß sie musikalisches Neuland bietet. Ohne Wagner, ohne Richard Strauß, ohne Debussy, Ravel, ja auch ohne Puccini zu kennen, hätte Schreker so nicht schreiben können. Er erscheint in diesem gar zu theatralischen Werk als ein moderner Meyerbeer, nur daß er dessen Raffinement noch überbietet, ohne über dessen weitgespannte Melodik zu gebieten. Aber ein Melodiker ist auch er. Seine Einfälle sind durchaus nicht kurzatmig. In bezug auf die Erfindung erscheint mir der erste Akt am wertvollsten; er schließt in wahrhaft wundervoller Melodik sehr harmonisch. Im zweiten fesselt besonders die Lyrik der völlig undramatischen Atelierszene. Aus dem dritten sei das kurze Liebesduett, die doch wohl den Höhepunkt des Werkes bedeutende, sehr dramatische Gerichtsszene und auch der ergreifende Schluß hervorgehoben. Auf dem Klavier erscheinen die einzelnen Motive beinahe ärmlich, und wirken die Dissonanzen geradezu unerträglich, während sie, wenn sie ganz verschwommen mit den Melodien im Orchester sich vermischen, weniger ungünstig wirken. Auf den Klang kommt eigentlich alles bei Schreker an. So auch in seiner vierten Oper „Der Schatzgräber" (24.1.20).

Obwohl auch dieses Werk recht schwer aufzuführen ist und auch wieder einen riesigen Apparat erfordert, hat es sich schon viele Provinzialbühnen erobert, weil das große Publikum darin recht viel zu sehen bekommt, und weil dem Geschmack der Masse darin große Zugeständnisse gemacht sind. Mit dem ihm eigenen unleugbaren sicheren Blick für Bühnenwirkungen hat Schreker wieder sich den Text geschrieben. Vielleicht darf man diesen sogar eine Dichtung nennen; sicherlich ist er eine merkwürdige Mischung von Märchen-, sog. großer und auch Erlösungs-Oper. Ein Vorspiel, vier ziemlich lange Akte und ein Nachspiel werden gebraucht, nicht etwa um uns das Schicksal des Schatzgräbers, sondern eines neuen Dirnentypus vorzuführen. Auch diesmal ist Schreker einer reinen Frauengestalt wieder aus dem Wege gegangen. Der stark sinnliche Einschlag sei-

ner Dichtungen kommt unserer entschieden im moralischen Niedergange begriffenen Zeit gut entgegen. Wieder ist in die Handlung, die hier nicht erzählt zu werden braucht, gar zu viel Symbolisches hineingeheimnißt; sie ist aus allen möglichen Bühnenstücken zusammengebraut. Theater, richtiges Theater, oft ohne feinere Charakterisierung. Ziemlich farblos ist der Titelheld gehalten. Statt die sündhafte, von ihm angeblich so sehr geliebte Els zu stützen, verläßt er sie in dem Augenblick, wo ihre Schuld aufgedeckt ist. Für sie, die, um ihrer Goldgier zu frönen, morden läßt, kann man kein Mitleid empfinden. Die einzige Gestalt, für die man sich erwärmen muß, ist der Narr, der im Nachspiel als eine Art Gurnemanz und gegenüber der Els, die er sich zum Weib erwählt, um sie zu retten, als ein König Marke erscheint. Wie Schreker manche von Wagner geschaffene Situationen und Motive benutzt, so folgt er diesem auch in der Sprachbehandlung, noch mehr in der Musik. Ohne den „Tristan" wäre das überlange, die Brautnacht ganz deutlich schildernde Zwischenspiel und manche andere Stelle nicht denkbar; auch der „Parsifal" und der „Ring des Nibelungen" haben reichlich herhalten müssen. Unverkennbar haben ferner Puccini und Meyerbeer Pate gestanden. Vielleicht noch mehr als in den „Gezeichneten" ist Schreker Eklektiker und Theatraliker: er weiß ganz genau, wie ein Akt wirkungsvoll abzuschließen ist. Ohne banal zu werden, bevorzugt er jetzt eine ins Ohr fallende Melodik. In dieser Hinsicht gibt er sein Bestes in dem sehr bewußt einfach gehaltenen Wiegenlied der Els, das sogar volkstümlich werden kann. Die liedmäßige Form hat er so bevorzugt, daß aus dem Werke eine Anzahl Einzelnummern herausgeschält werden kann. Neben den gelungenen lyrischen Stellen stehen sehr wirkungsvolle hochdramatische, bei denen der Chor trefflich hinzugezogen ist. Langweilige Stellen kommen so gut wie gar nicht vor, Rätsel werden dem Ohre freilich auch nicht aufgegeben. Die feinere Charakteristik wird durch das Orchester erreicht: es schildert z. B. das Geheimnisvolle der Zauberlaute ausgezeichnet. Alles ist eben wieder auf den Klang zugespitzt, der immer durch die Art der Mischung der Orchesterfarben fesselt. Die Singstimmen, die sich in oft recht schwer zu treffenden Intervallen ergehen, werden leider nicht selten vom Orchester erdrückt.

Ob Schrekers nächstes Bühnenwerk diese gute Gebrauchsoper, den „Schatzgräber", übertreffen wird? Es heißt „Irrelohe". Der Text,

der bereits in seinen in zwei Bänden erschienenen „Dichtungen für Musik" (1921) vorliegt, ist noch abstoßender als der der „Gezeichneten". Weit sympathischer erscheint mir die „Memnon"-Dichtung, deren Vertonung noch in Aussicht steht. Die Hoffnung, daß Schreker der Bühnenkomponist der Gegenwart und Zukunft ist, haben seine Freunde mittlerweile wohl schon selbst begraben.

Schon des Textes wegen verdient die romantische, in der Zeit kurz vor dem ersten Kreuzzug spielende Oper „Der Jungbrunnen" Bernhard Schusters (geb. 1870), deren Versifizierung nach einer Prosadichtung des Tonsetzers von Wilhelm Holzamer herrührt, Beachtung; auch die großangelegte Musik fesselt. Aber das Werk stellt so große Ansprüche an den Chor und die Besetzung des Orchesters, daß damit die Verbreitung sehr erschwert ist. Hoffentlich zieht der Erfolg von Schusters Schelmenspiel „Der Dieb des Glücks" (10.2.23), für das nur ein kleiner Apparat nötig ist, das ältere Werk aus seiner unverdienten Verborgenheit. Bei dem zweiten handelt es sich um die Prellung habgieriger und diebischer Verwandter eines tot gesagten jungen Ritters, der in einer Jugendgespielin die Gefährtin seines Lebens findet. Unbeschwert von allen Symbolen und großen Ideen gab dieser heitere Stoff dem Musiker Gelegenheit, Humor und warme Lyrik zu zeigen sowie scharf zu charakterisieren. Unter Anknüpfung an den „Barbier von Bagdad" von Cornelius und den Verdischen „Falstaff" hat Schuster den richtigen Stil für diese durchkomponierte Oper gefunden; er überläßt den Sängern stets die Führung und läßt das mitunter zu voller Selbständigkeit sich erhebende Orchester nur fein untermalen.

Wer hat nicht, zum mindesten in seiner Jugendzeit, die Märchen „Aus 1001 Nacht" gelesen, wer erinnert sich nicht daraus der schönen Schahrazade, die dem grausamen, seit drei Jahren täglich eine Jungfrau hinmordenden Kalifen wieder Achtung vor dem weiblichen Geschlecht abgewann, selbst leben blieb und andere Jungfrauen vor dem grausigen Schicksal ihrer Vorgängerinnen bewahrte? Diesen so ganz die Selbstherrlichkeit der orientalischen Despoten widerspiegelnden Stoff hat Gerdt von Bassewitz in einem Drama behandelt, das Bernhard Sekles (geb. 1870) so sehr angezogen hat, daß er es nach Vornahme einiger Kürzungen wörtlich vertont hat.

Er hat von jeher eine Neigung für die eigenartige Welt des Orients gehabt; vor allem hat es ihm deren Harmonik angetan. Exotisch mutet daher auch die ganze Musik zur „Schahrazade" an. Fehlt ihr doch wohl die völlig bezwingende Kraft eines wirklichen Musikdramas, so kann man sie, weil sie durchaus vornehm gehalten ist, doch liebgewinnen. Nie wird das Ohr durch triviale oder gar brutale Gedanken verletzt; vielmehr legt sich die Musik mildernd und versöhnend über die Greuel des ersten Aktes. Dabei steckt noch genug Tragik in ihr. Die Hauptstärke des Komponisten beruht freilich in seiner Lyrik und vor allem in seiner Stimmungsmalerei. Bei jedem Takt merkt man den hoch-

gebildeten, feinfühligen und geschmackvollen Musiker. Entschieden ist es Sekles auch gelungen, die von dem Dichter doch wohl nicht immer scharf genug gezeichneten Charaktere der auftretenden Personen uns deutlicher erkennen zu lassen. So empfindet man, wenn der Kalif singt, den unbefriedigten Zustand seines Herzens. Vollends hat der Komponist über die Gestalt der Schahrazade einen Liebreiz ausgegossen, dem man sich nicht entziehen kann. Auch den Ton für das Geplauder ihres Schwesterchens hat er gut getroffen. Daß er ferner Sinn für Humor hat, zeigt die Szene der vier Hofschranzen zu Beginn des dritten Akts, der in rein musikalischer Hinsicht doch wohl am meisten fesselt und wundervoll abschließt.

Nicht recht begreifen aber kann ich, wie Sekles zu dem burlesken Traumspiel „Die Hochzeit des Faun" (1.12.21) von N. Morr greifen konnte, wenn es ihm auch Gelegenheit zur Entfaltung fortreißender Rhythmik und berauschender Orchesterfarben bot. Nach dem Klavierauszug aber läßt sich dieses Werk nicht beurteilen. Sicherlich wird man, wenn man es zu hören bekommt, darin zahllose melodische und harmonische Feinheiten finden und die Situations- und Stimmungsmalerei des Tonsetzers bewundern.

Rudolf Siegels (geb. 1878) musikalische Konversationsoper „Herr Dandolo", die Geschichte eines Mannes, der stets das Gute will, es aber in das Gegenteil verwandelt (27.5.14), hat nach einer Umarbeitung Aussicht, mehr Beachtung zu finden; flüssiger Sprechgesang wird darin durch eine fast unausgesetzt wechselnde Rhythmik erzielt.

„Die Lieder des Euripides", die Mär aus Alt-Hellas Ernst v. Wildenbruchs, weisen direkt auf die Vertonung hin. Wir erhielten sie durch Botho Sigwart, unter welchem Decknamen sich der musikalisch so sehr begabte Sigwart Botho Graf zu Eulenburg verbarg (geb. 1884, gefallen 1915). Diese sehr ernst zu nehmende Oper läßt den Chor weit mehr hervortreten, als man dies neuerdings gewöhnt ist. Der Komponist, der sein Werk nicht zu hören bekommen hat, hat vielfach einen archaisierenden Ton (alte Kirchentonarten) angeschlagen und befleißigt sich oft großer Schlichtheit, schwingt sich aber auch zu bezwingender Wärme auf. Es wäre zu wünschen, daß diese Oper (19.12.15) mehr Beachtung als bisher findet.

Rudi Stephan (geb. 1887, als Soldat † 1915) hat es nicht erlebt, daß seine Vertonung des stark erotischen Mysteriums Otto Borngräbers „Die ersten Menschen" aufgeführt wurde (1. 7. 20). In ihr hat er Diatonik, Chromatik und Ganztonleiter vermischt, den Dissonanzbegriff zu überwinden gesucht und es auch verstanden, den der Vertonung ziemlich fernliegenden verstandesmäßigen Ausführungen des Dichters einen passenden musikalischen Ausdruck zu geben.

Georg Vollerthun (geb. 1886), der als Liederkomponist sehr bekannt ist, hat sich für seine Erstlingsoper den „Abbé Mouret" Zolas gewählt, welchen der katholischen Kirche anstößigen Stoff bereits Max v. Oberleithner (vgl. S. 99) vertont hatte. Um allen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, wurde das von Georg Kiesau hergerichtete Libretto nach Indien verlegt (5. 11. 16), doch übersah man dabei, daß die von einem

warm und modern empfindenden, vielleicht etwas bewußt eigenartig schaffenden Musiker stammende, hochinteressante Partitur kein exotisches Gepräge hat. Besonders reich an melodischen und orchestralischen Schönheiten ist der zweite Akt. Sehr gespannt darf man auf Vollerthuns der Vollendung entgegengehende zweite Oper „Glum" sein, deren sehr dramatische Dichtung nach einer isländischen Sage von Walter Bergh (d. i. Bertha Thiersch) herrührt.

Ignaz Waghalter darf nicht mehr als Pole (vgl. S. 74) angesprochen werden, da er den deutschen Soldatenrock getragen und stets nur deutsche Texte vertont hat. Er begann mit der m. E. sehr gelungenen Oper „Der Teufelsweg" (12. 3. 11), die von Melodik überströmt, hochdramatische, leidenschaftliche, das Innerste aufwühlende Töne, aber auch feinen Humor und derbe Komik aufweist. Da immer noch so viele rein veristische Opern gegeben werden, verdiente dieser „Teufelsweg", in dem auch sehr schöne, volksliedartige Frauenchöre vorkommen, durchaus die Beachtung der Theaterdirektoren. Während diese die schlüpfrigsten Operetten aufführen, stoßen sie sich an dem der Weltliteratur längst angehörenden Lustspiel „Mandragola" Machiavells, aus dem W. eine geradezu ideale Lustspieloper (23.1.14) geschaffen hat. Im allgemeinen gelungen ist ihm auch die vorwiegend lyrische Oper „Jugend" nach Max Halbes allbekanntem Schauspiel (17. 2. 17). Der Aufführung harren noch die sehr schwer zu inszenierende phantastisch-komische Oper „Sataniel" (nach einem Lustspiel Stefan Krzywoszewskis von Pordes-Milo), die seit 1919 gedruckt vorliegt, und die sich der Operette stark nähernde Lustspieloper „Der späte Gast", die nach Aragos und Vermonds Lustspiel „Die Memoiren des Teufels" von Rudolf Preßber und Leo Walter Stein textlich gearbeitet ist und im wesentlichen sich um einen Erbschaftsstreit dreht.

Unablässig schafft Siegfried Wagner weiter; es läßt ihn völlig gleichgültig, ob seine Bühnenwerke mehr oder minder häufig, ja gar nicht aufgeführt werden, ob sie gefallen oder nicht; er ist aber jedenfalls nicht ohne eine Gefolgschaft geblieben, die in ihm einen berufenen Förderer der deutschen Kunst sieht. Seine schon erwähnten Opern „Schwarzschwanenreich" und „Sonnenflammen" sind erst am 3. 11., bzw. 30. 10. 1918 zur Uraufführung gelangt. Sein neuntes Werk „Der Heidenkönig" (1914 gedruckt) spielt in Preußen zur Zeit der polnischen Eroberung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Heidentum und Christentum sind die Pole, um die sich die Handlung dreht. Der von den heidnischen Preußen zu ihrem Oberhaupt erkorene Radomar ist dem Christentum heimlich geneigt: er nimmt seine Gattin, die ihn treulos verlassen hat, wieder bei sich auf, vernichtet damit aber die Hoffnung einer ehrgeizigen Heidin, daß er sie zur Heidenkönigin machen werde. Doch nur sein Weib geht zugrunde; er selbst führt sein Volk dem Christentum in der höchsten

Gefahr zu. Ein düsteres Trauerspiel aus dem Ehe- und Liebesleben bietet „Der Friedensengel" (1915 erschienen); unter diesem ist zunächst der Tod, am Schluß Christus zu verstehen. Im wesentlichen dreht sich das nach Franken ins 16. Jahrhundert verlegte Werk um die Frage, ob Unglückliche, die sich ihrem irdischen Leide durch Selbstmord entzogen haben, in geweihter Erde begraben werden können. Vier trefflich gezeichnete Frauencharaktere führt uns der Dichter vor. Allerlei Volksaberglauben ist wieder in die Handlung verwebt, so z. B. die unheimliche Erscheinung des Graumännchens. Daß ein Polterabend neben einer Totenkammer gefeiert wird, daß am Schlusse Engel erscheinen, um den Selbstmördern die Ruhe in geweihter Erde zu sichern, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Im allgemeinen dürfte gerade die Dichtung dieses „Friedensengels" fesseln, ja sogar ergreifen. Aus ungefähr 40 Märchen hat Siegfried Wagner die Dichtung seiner als Märchenspiel bezeichneten 11. Oper „An allem ist Hütchen schuld" (6. 12. 17) zusammengetragen; daß er dabei sich selbst im Streite mit Jakob Grimm einführt, hat viel Anstoß erregt, so daß diese Szene bei späteren Aufführungen gestrichen worden ist. Die Herzensreinheit der Hauptpersonen, denen der Kobold doch nichts anhaben kann, ist in den Vordergrund gestellt und damit ihr Sieg über Leid und Schmerz gerechtfertigt.

Von dem noch unaufgeführten „Schmied von Marienburg", einer echt vaterländischen Oper, habe ich bisher nur das Vorspiel kennen gelernt. Seitdem soll ihr Schöpfer schon wieder die Oper „Rainulf und Adelasia" geschaffen haben. Hoffentlich hört man endlich auf, ihn immer mit seinem großen Vater zu vergleichen. Vielleicht nennt man ihn besser den modernen Lortzing; vor dem alten hat er jedenfalls die erlesene Instrumentationskunst voraus.

Die Erwartungen, die auf H. W. v. Waltershausen als dramatischen Komponisten gesetzt wurden, scheinen sich nicht völlig erfüllen zu wollen. Weder hat seine romantische Oper*) „Richardis" (14. 11. 15), die im Elsaß ums Jahr 885 spielt und mit dem Triumph einer Äbtissin über den sie zur Ehe zwingen wollenden König Karl den Dicken schließt, noch sein letztes Bühnenwerk „Die Rauensteiner Hochzeit" (21. 11. 19) bisher eine wesentliche Verbreitung gefunden. Letztere Oper hat wieder ein ganz ausgezeichnetes Textbuch. Die Handlung, die ins 13. Jahrhundert verlegt ist, dreht sich um die Ablösung des auch in „Figaros Hochzeit" eine

*) Als Mysterium in den Konzertsaal (München Nov. 22) nicht ohne Glück verpflanzt.

so wichtige Rolle spielenden feudalen Rechts. Besonders starke schöpferische Kraft steckt in der orchestral sehr fein gearbeiteten Musik kaum; sie ist ersichtlich von Wagner (Meistersinger) und Richard Strauß beeinflußt, jedoch sollte man über das sich zum Deutschtum bekennende Werk nicht ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen.

Felix Weingartner hat sein wertvollstes Bühnenwerk „Genesius" einer Neubearbeitung unterzogen, ohne indessen bisher damit mehr durchzudringen. Sein erster Versuch mit einem heiteren Stoffe scheiterte leider daran, daß er sich genötigt sah, für seine nach Calderon gearbeitete dreiaktige „Dame Kobold" (23. 2. 16) meist eine geteilte Bühne zu benutzen, wodurch dieses Nebeneinander dem Zuhörer um so weniger verständlich wurde, als es sich doch um ein ziemlich verwirrtes Intrigen- und Verwechslungsstück handelt. Das Werk, das, trotzdem sich Weingartner durchaus als Moderner fühlt, dem Stile Mozarts, Webers und Aubers sich nähert, ist durchkomponiert. Die musikalischen Einfälle sind nicht immer eigenartig und zündend. Einen Abend füllen zwei sehr verschiedenartige Opernwerke, mit denen Weingartner zuletzt (13. 5. 20) hervorgetreten ist: der tragische in Japan spielende, exotisch gefärbte Einakter „Die Dorfschule" (nach einem altjapanischen Drama) und die zweiaktige komische Oper „Meister Andrea" (nach Geibel), in der sehr vernünftigerweise zum Dialog gegriffen ist. Denselben Stoff hatte Wendland übrigens schon in seiner Oper „Das vergessene Ich" vertont.

Egon Wellecz (geb. 1885), ein Schönberg-Schüler, der sich zu Schreker hingezogen fühlt, hat durch seine „Prinzessin Girnara", ein Weltspiel und eine (Buddha)-Legende von Jakob Wassermann (15. 5. 21) ein gewisses Aufsehen, aber auch Befremden über seine gar zu modernen klanglichen Gewagtheiten erregt; sicherlich ist er ein ernst strebender Musiker von Eigenart.

Woldemar Wendlands (geb. 1873) Name ist neuerdings wegen seiner wirksamen tragischen Oper „Peter Sukoff", deren kinoartiger Text von Olga Wohlbrück stammt (17. 3. 21), viel genannt worden. Hat man doch seiner erfindungsreichen und stimmungsvollen, mitunter russische Volkslieder verarbeitenden Musik sehr viel Interesse entgegengebracht, aber ganz vergessen, daß er bereits früher (22. 12. 10) sehr humorvoll und witzig Richard Schotts „Das vergessene Ich" (nach Geibels „Meister Andrea") vertont und mit seinem Einakter „Das kluge Felleisen" (22. 10. 09; Dichtung nach Andersens „Der große und kleine Klaus" von Schott) einen wirklichen Treffer geliefert hat.

Für Viktor v. Woikowski-Biedaus (geb. 1866) dritte Oper „Das Nothemd" (26. 1. 13) trete ich warm ein. Die von ihm selbst herrührende dramatisch vortrefflich gebaute Dichtung, die ein Seitenstück zu Wagners „Meistersingern" ist, muß jeden Deutschen lebhaft fesseln. Der Schwerpunkt der Musik liegt unstreitig im Orchester, das mit einer geradezu ungewöhnlichen Gewandtheit und mit feinstem Verständnis für Klangwirkungen behandelt ist. Einige alte Landsknechtlieder erbringen eine gute Zeitfärbung. Der Höhepunkt liegt in der Zweikampfszene mit dem aus der Tiefe eines frommen Herzens aufsteigenden Gebet.

Alexander v. Zemlinsky (geb. 1872), ein glänzender Orchesterkolorist und sehr erfahrener Opernkapellmeister, scheint, nachdem seine mit dem Luitpoldpreis 1897 gekrönte „Sarema" und seine Oper „Es war einmal" nicht eingeschlagen, mit seiner musikalischen Komödie „Kleider machen Leute", Text nach Gottfried Keller von Leo Feld (1910), einen wirklichen Bühnenerfolg (1922) errungen zu haben, jedoch erst nach einer Umarbeitung. Noch weit moderner ist sein tragisches Märchen „Der Zwerg" (28. 5. 22), Dichtung nach Oskar Wildes „Der Geburtstag der Infantin" von Georg C. Claren. Die feine Stimmungsmalerei vermag über den Mangel großzügiger Melodik nicht hinwegzutäuschen.

Ins Grab gesunken ist Bogumil Zepler (geb. 1858) bald nach Vollendung seines 60. Lebensjahres, ohne den heißersehnten großen Erfolg mit der noch immer der Aufführung harrenden, sicherlich wertvollen Oper „Junker Georg" (Text von Dr. Batka nach einer Novelle aus dem „Sterbenden Rokoko" von Hans Rudolf Bartsch) davongetragen zu haben. Bereits bei seiner ersten abendfüllenden komischen Oper „Der Vicomte von Letorières" (1899) hatte er ganz ausgezeichnet den Rokokostil nachgeahmt. Sein „Monsieur Bonaparte" (1911), in dem er stilistisch an Nicolai und Smetana angeknüpft hatte, war leider zu ungleichmäßig gewesen, um sich durchzusetzen.

Hermann Zilcher, einer der sympathischsten unter den jüngeren deutschen Tonsetzern (geb. 1881), hat sich endlich auch an einer Oper versucht. Aus Otto Falkenbergs recht bekannt gewordener Komödie „Dr. Eisenbart" stellte ihm kein Geringerer als H. W. v. Waltershausen einen Operntext her, der doch wohl nicht ganz so dramatisch wirkt, wie man gehofft (21. 5. 22). Zilchers sehr feine Musik wird immer erfreuen, auch wenn bisweilen darin Leidenschaft und dramatische Wucht fehlt.

Recht kurz fassen muß ich mich über die außerdeutschen Opern. Während des Weltkrieges sind wenigstens von lebenden Tonsetzern des feindlichen Auslandes keine bei uns zur Aufführung gelangt; auch in den letzten Jahren nur ganz wenige. Selbst die Klavierauszüge der im Auslande entstandenen Opern stehen uns nur zum ganz ge-

ringen Teile zu Gebote. Der folgende recht lückenhafte Überblick ist nach dem Alphabet der Länder geordnet. Amerika, Frankreich, Holland, Rußland und Spanien fehlen u. a. in dieser Übersicht ganz.

Nicht nach jedermanns Geschmack sind die Bühnenwerke des meist in Frankreich lebenden, in England 1863 von deutschen Eltern geborenen Tonsetzers Frederick Delius, eines der größten Farbenkoloristen, dem es nur darauf ankommt, die Stimmung wiederzugeben. Ein gewisses Aufsehen erregte sein Musikdrama „Koanga" (1904) und seine tragische Oper „Romeo und Julia auf dem Dorfe" (1907), deren kürzlich erfolgte Umarbeitung noch nicht erprobt ist. Ob es seiner neuesten Bühnenschöpfung „Fennimore und Gerda" (21.10.17) gelingen wird, sich durchzusetzen, ist zweifelhaft, weil seine vergeistigte Tonkunst ein innerliches Miterleben voraussetzt, das dem gewöhnlichen Theaterpublikum meist abgeht. Auch das Textbuch gibt nicht viel mehr als Stimmungen. Aus J. P. Jacobsens Roman „Niels Lyhne" sind (wohl vom Komponisten) zwei wichtige Episoden aus dem Liebesleben des Titelhelden, sein tragisches Verhältnis zu Fennimore, der Frau seines Freundes, und seine Vermählung mit Gerda in elf Bühnenbildern dramatisiert worden.

In Finnland ist Armas Launis 1918 mit zwei nationalen Opern „Kullervo" (nach der Kalewala) und „Die sieben vom Jochenhof", im Jahre 1850 in Südfinnland spielend, hervorgetreten.

In Italien scheint neuerdings Franco Alfano (geb. 1876) mit „Sakuntala" (1921) Glück gehabt zu haben. Pietro Mascagni hat nach vielen Mißerfolgen doch wieder ein durch seine Tonmalerei, scharfe Charakteristik und wirkungsvolle Ensembles recht bemerkenswertes Werk geschaffen, in dem wir freilich nach sinnbetörender Melodik vergeblich suchen. Es versetzt uns in die Schrecknisse der großen französischen Revolution (Dichtung von Giovacchino Forzano) und heißt „Der kleine Marat" (21; deutsch 11.3.22). Giacomo Puccini, dessen „Bohème", „Tosca" und „Madame Butterfly" in Deutschland sehr beliebt geworden sind, wird in allernächster Zeit mit mehreren neuen abendfüllenden Opern erscheinen, nachdem er 1917 mit einer verunglückten Wiener Operette und 1918 mit einem Triptychon, drei Einaktern, den Verehrern seiner Muse ein selbst von diesen nicht allgemein freudig begrüßtes Geschenk gemacht hatte. Das erste, in einem Schleppkahn an der Seine spielende Stück „Der Mantel" ist völlig veristisch; das zweite „Schwester Angelika" versetzt uns in ein Frauenkloster zu Ende des 17. Jahrhunderts: es ist die Tragödie einer Nonne. Am gelungensten ist der derbe Bauernspaß, Zeit 1249, „Gianni Schicchi". Daß im einzelnen namentlich in der Orchesterbehandlung jedes dieser Einakter sehr viel Schönes

steckt, ist unleugbar. Ermanno Wolf-Ferrari hat noch vor Ausbruch des Weltkrieges, während dessen er weder von den Deutschen noch Italienern Förderung erfuhr, das Glück gehabt, seinen Abstecher zum Verismus, seinen „Schmuck der Madonna", durch seine zweiaktige feine Lustspieloper „Der Liebhaber als Arzt" (nach Molières L'amour médecin) wieder gutzumachen. Die jeder Situation vortrefflich gerecht werdende Musik ist voller Witz, Geist und Humor, glänzend und sehr fein instrumentiert, vor allem melodienreich und leicht faßlich. Wenn die vier Ärzte sich mit der Zofe zum Quintett vereinigen, wird man freilich gar zu sehr an die Rich. Straußsche Zerbinetta mit ihrem Gefolge erinnert, mit der sie auch die Koloratur gemeinsam hat. Wie verlautet, sollen in allernächster Zeit gleich mehrere neue Opern dieses bemerkenswerten Tonsetzers herauskommen.

Selbst in dem kleinen Lettland sind neuerdings drei nationale Opern entstanden: „Banjuta" von Alfred Kalninsch und „Uguns un nakts" („Feuer und Nacht", 2 Abende füllend) von Jahnis Medinsch. Dieser hat auch die im alten Ägypten spielende Oper „Deewi un zilweki" („Götter und Menschen") komponiert.

Eine zuerst in Prag (1916) aufgeführte Oper aus dem mährischen Bauernleben „Jenufa" („Das Ziehkind") hat auch öfters (zuerst 16.2.18) den Weg zu deutschen Bühnen gefunden. Die recht dramatische Dichtung von Gabriele Preiß (deutsch von Max Brod) ist veristisch-naturalistisch. Die durchaus nationale Musik stammt von Leo Janacek, der bereits älter als 50 Jahre alt war, ehe er zu Worte kam. Den Schwerpunkt hat er ins Orchester gelegt, die Singstimmen fast ausschließlich nur im Sprechgesang verwendet. Es geht ein eigentümlicher Reiz von dieser mit Smetana und Dvořak sich nur wenig berührenden Musik aus. Bereits ist ein weiteres Werk Janaceks (24.11.21) in Brünn aufgeführt worden: „Katja Kabanowa" nach O. A. Ostrovoskis ziemlich bekannt gewordenem „Sturm" (Deutsch von Max Brod). Wieder wird die höchst selbständige, durch ihre innere Wahrheit und Ausdruckskraft überzeugende Musik sehr gerühmt. Die beiden anderen Mähren Gustav Mraczek und Franz Neumann habe ich unter den deutschen Tonsetzern behandelt.

Der fast völlig zum Deutschen gewordene Norweger Schjelderup bekennt sich durchaus als Jünger Wagners, verzichtet aber doch nicht auf das eigentümliche Kolorit der nordischen Volksmusik. Er dichtet sich seine Textbücher selbst und schafft unermüdlich neue Opernwerke, wobei es ihm gleichgültig ist, ob sie aufgeführt werden oder nicht. Er ist ein Idealist reinster Art, der hoffentlich noch erleben wird, daß zum mindesten sein Musikdrama „Jenseits Sonne und Mond" zum Bühnenleben gelangt. Für das große Publikum dürfte seine zur Zeit

der großen französischen Revolution spielende Oper „Die scharlachrote Blume" sehr anziehend sein. Eine herrliche Operndichtung ist ihm in „Sturmvögel" gelungen, einem stark veristischen Werke, dessen Komposition er vorläufig unterbrochen hat, um seiner einaktigen Oper „Frühlingsnacht" (1908) zwei Akte „Herbst- und Winternacht" vorauszuschicken. Unter dem gemeinsamen Titel „Liebesnächte" soll darin das Schicksal eines Paares geschildert werden, dem es nicht beschieden ist, die Reife der Sommernacht auszukosten. Stoff und Musik sind durchaus norwegisch. Noch mehr als Schjelderup wird Christian Sinding (geb. 1856) allgemein als Wagnerepigone angesehen, weil er fast in allen seinen Kammermusik- und Orchesterwerken dem Schöpfer der „Meistersinger von Nürnberg" ein Kompliment macht. Erst spät hat er sich der Oper zugewandt. Daß er nur einen deutschen Text komponieren würde, stand zu erwarten. Er griff endlich zu Dora Dunckers „Der heilige Berg", worin der Konflikt eines jungen Mönches zwischen seinem Gelübde und der Liebe zu einem jungen Mädchen in packender Weise behandelt ist. Leider gelangte das Werk, in dem er doch wohl mehr als Lyriker denn als Dramatiker sein Bestes gegeben hat, kurz vor Ausbruch des Weltkrieges zur Uraufführung (19. 4. 14), was seiner Verbreitung nur hinderlich gewesen ist. Doch braucht es keineswegs, mögen auch unterdessen zahlreiche andere Opern an die Bühnentüren nicht umsonst angeklopft haben, als erledigt angesehen zu werden; im Gegenteil dürfte gerade jetzt, wo man der Kakophonien der Neutöner schon wieder überdrüssig zu werden anfängt, die frische, farbenreiche und tonschöne Musik Sindings starken Eindruck machen. Leider liegt ein gedruckter Klavierauszug noch immer nicht vor.

Hochbegabt ist der Pole Ludomir v. Rozycki (geb. 1883). Seiner nationalen Oper „Boleslaus der Kühne" (1904) und seinem Renaissancemärchen „Meduſa" (1908) hat er das auch außerhalb seiner engeren Heimat recht beachtete Musikdrama „Eros und Psyche" (10. 3. 17) folgen lassen. Nach seinem gleichnamigen Drama hat Jerzy Zulawski das Opernlibretto bearbeitet, das von Stephanie Goldenring und Felicitas Leo verdeutscht ist. Das Schicksal einer Frau, die ins Verderben rennt, wird uns in einer Reihe von in den verschiedensten Zeiten spielenden Bildern geschildert. In mannigfaltigster Gestalt erscheint auch der Vertreter des bösen Prinzips. Der Tonsetzer hat jedem Bilde ein sehr charakteristisches Gepräge gegeben, ohne auf durchaus modern empfundene Melodik und sehr farbenreiche Instrumentation zu verzichten.

In Schweden wendet man sich neuerdings mehr der Oper zu. So ist Wilhelm Peterson-Berger (geb. 1867) mit den Musikdramen „Ran" (1903) und „Arnljot" (1910) hervorgetreten, doch hat sich bisher keine

deutsche Bühne gefunden, die das letztgenannte, in deutscher Übersetzung vorliegende, sicherlich Beachtung verdienende Werk aufgeführt hätte. Wohl aber ist gelegentlich des Schwedischen Musikfestes in Stuttgart (1919) der vorwiegend durch Orchesterwerke, Lieder und Balladen bekannt gewordene Ture Rangström (geb. 1884) mit seiner Vertonung von Strindbergs düstrer „Kronbraut", auf deren letzten Akt er verzichtet hat, zu Wort gekommen, ohne indessen trotz seiner vornehmen, weichen Melodik den Beweis zu erbringen, daß ihm die Großzügigkeit und Schlagkraft des Dramatikers innewohnt.

In Ungarn fängt man wieder an, die stark vernachlässigte nationale Oper zu pflegen. Bela Bartok (geb. 1881), der trotz seiner Vorliebe für die Atonalität der beste Kenner seines heimatlichen Volksliedes ist, scheint freilich an dem Text seiner Erstlingsoper „Ritter Blaubarts Feste" (24. 6. 18) gescheitert zu sein. Ernst v. Dohnanyi, der gute Geist der Ungarn in musikalischer Hinsicht, der gern an Brahms anknüpft, hat sich eine Szekler Volkssage durch Hans Heinz Ewers zu der romantisch-tragischen Oper „Der Turm des Woiwoden" (18. 3. 22) verarbeiten lassen. Sicherlich wird in diesem noch ungedruckten Werk sehr viel schöne Musik stecken, die trotz ihrer nationalen Färbung auch uns Deutsche fesseln wird.

Register.

Albeniz 76
d'Albert 9, 23 ff., 91
Alfano 112
Auber 2, 4, 26

Bartok 115
Beethoven 1
Berlioz 5, 40
Bittner 14 f., 92
Bizet 33, 40 ff.
Blech 13, 25
Blockx 76
Boieldieu 2, 4
Boito 58 ff
Borodin 75
Braunfels 17, 93
Brüll 3
Bruneau 54
Bülow 49, 69
Bungert 4
Buongiorno 71
Busoni 35, 94

Chabrier 53
Charpentier 53
Chelius 94
Cornelius 5 ff., 18 ff.

Dargomyschsky 75
Debussy 53 f.
Delibes 52
Delius 112
Dohnanyi 73, 115
Dukas 54
Dvorak 74

Ehrenberg 94
Erkel 73
Enna 75

Franchetti 71
Franck 53

Gast 28
Gevaert 76
Giordano 71
Glazunow 33
Gluck 1
Goldmark 2 f.
Goetz 20
Gounod 51
Gräner 36, 95
Gurlitt 95

Heß 95
Heuberger 15
Humperdinck 8, 11 ff., 25 f., 95 f.

Janacek 113
d'Indy 53
Istel 17, 96

Kaiser 15 f.
Kalninsch 113
Kaskel 15
Kaun 96
Kienzl 9, 14, 96
Kistler 16
Klose 17 f.
Könneke 97
Korngold 97
Kretzschmer 2
Künneke 97

Launis 112
Leoncavallo 70
Liszt 50 ff., 73
Lortzing 1 f., 4

Manén 76
Marschner 1
Mascagni 11, 70, 112
Massenet 51 f.
Mattausch 98
Medinsch 113
Mendelssohn 8 f.
Meyerbeer 1 ff.
Moniuszko 73
Mosenthal 2 ff.
Mottl 18
Mozart 1, 39
Mraczek 98
Mussorgski 75

Naumann 98
Nedbal 74
Neßler 4
Neumann 99
Nicolai 2
Nietzsche 41 ff., 48 ff.
Nötzel 99

Oberleithner 99
Offenbach 44, 52
Oosterzee 76

Paderewski 74
Peterson-Berger 114
Pfitzner 10 f., 83. 88 ff.
Platen 100
Poldini 73
Ponchielli 71
Puccini 71, 112

Rangström 115
Reyer 53
Reznicek 23, 100
Rimsky-Korsakoff 75
Ritter 8
Rozycki 114
Rubinstein 3

Saint-Saëns 53
Scheinpflug 100
Schillings 10, 29, 101
Schjelderup 75, 113
Schmidt, Franz 101 ff
Schoeck, 103
Schreker 36, 103 ff
Schuster 106
Sekles 106
Serow 75
Siegel 107
Sigwart 107
Sinding 114
Smareglia 71
Smetana 74
Smyth 76
Sommer 16
Spinelli 70
Stenhammar 75
Stephan 107
Strauß Rich., 8 f., 29 ff., 83 ff.
Sullivan 76

Thomas 51
Thuille 16 f.
Tschaikowsky 75

Urspruch 22 f.

Verdi 40, 56 ff.
Vollerthun 107

Waghalter 74, 108
Wagner, Rich., 1 ff., 12 ff., 18 ff., 40 ff., 72, 78 ff.
Wagner, Siegfr., 13 f., 108 f.
Waltershausen 17, 109
Weber 1
Weingartner 9, 35, 110
Weis 15
Wellecz 110
Wendland 110
v. Woikowski-Biedau 111
Wolf 21 f.
Wolf-Ferrari 26 f., 113

Zemlinsky 111
Zepler 111
Zilcher 111
Zöllner 4

Teubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Teubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersehen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden." [Die Warte.]

„Wer ist jetzt in der Lage, teuere Nachschlagebücher zu kaufen? Wie viele aus den Reihen der Volkshochschulbesucher verlangen nach Handreichungen, die das Studium der Natur- und Geisteswissenschaften ermöglichen. Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt" des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen." [Pädagog. Arbeitsgemeinschaft.]

„Diese handlichen Nachschlagebücher bieten nach Form und Inhalt Vorzügliches und werden sich, wie zu erwarten steht, in unseren Volksbüchereien schnell einbürgern." [Blätter für Volksbibliotheken.]

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch. 3. Aufl. v. Studienrat Dr. P. Thormeyer. (Bd. 4.) M. 4.—

Psychologisches Wörterbuch von Dr. Fritz Giese. Mit 60 Fig. (Bd. 7.) M. 3.50

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studienrat Dr. H. Röhl. (Bd. 14.) M. 4.—

***Musikalisches Wörterbuch** von Privatdoz. Dr. J. H. Moser. (Bd. 12.)

***Wörterbuch zur Kunstgeschichte** von Dr. H. Vollmer.

Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig. (Bd. 5.) M. 4.—

***Chemisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. H. Remy. (Bd. 10.)

***Astronomisches Wörterbuch** v. Observator Dr. H. Naumann. (Bd. 11.)

Geologisch-mineralogisches Wörterbuch von Dr. C. W. Schmidt. Mit 211 Abb. (Bd. 6.) M. 4.—

Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende. I. Allgem. Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) M. 4.—. *II. Wörterbuch der Länder- und Wirtschaftskunde. (Bd. 13.)

Zoologisches Wörterbuch von Dir. Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (Bd. 2.) M. 3.50

Botanisches Wörterbuch von Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb. (Bd. 1.) M. 3.50

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) M. 4.—

Handelswörterbuch von Handelsschuldir. Dr. V. Sittel u. Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, verpfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) M. 4.—

* in Vorbereitung bzw. unter der Presse (1922)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Die angegebenen Preise

sind Grundpreise, die gegenwärtig (November 1922), den jetzigen Herstellungs- und allgemeinen Unkosten entsprechend, mit der Teuerungsziffer 100 (für Schulbücher, mit * bezeichnet, mit 70) zu vervielfältigen sind.

Europa

Grundzüge der Länderkunde. Band I

Von A. Hettner. 2., gänzl. umg. Aufl. Mit Taf. u. Kärtchen. [U. d. Pr. 1922.]

Der vorliegende I. Band der „Grundzüge der Länderkunde" bietet eine zusammenfassende Darstellung der Länder Europas in ihrer neuen Gestaltung auf wissenschaftlicher, aber gemeinverständlicher Grundlage. – II. Band: **Außereuropäische Erdteile.** [In Vorb. 22.]

Astronomie

Unter Redaktion von J. Hartmann bearbeitet von zahlreichen Fachgelehrten. (Die Kultur der Gegenwart. Teil III, Abt. III, Bd. 3.) M. 20.–, geb. M. 25.–

„Soll ich in kurzen Worten mein Urteil über das Buch zusammenfassen, so möchte ich sagen: Bei völligem Fehlen nutzloser Spekulationen verbindet es eine Übersicht über die gesamte astronomische Forschung mit einer historischen Darstellung des Einflusses der Sternkunde auf das äußere Leben und Weltanschauung aller Kulturstufen." **(Köln. Volksztg.)**

Anthropologie

Unter Redakt. v. G. Schwalbe u. E. Fischer bearb. von zahlr. Fachgelehrten. (Die Kultur der Gegenwart. Teil III, Abt. V.) Geh. ca. M. 20.–, geb. ca. M. 25.–

In dem Werk wird erstmalig ein abgerundetes Bild der Gesamtgebiete der Anthropologie, Völkerkunde und Urgeschichte in streng wissenschaftlicher und zugleich gemeinverständlicher Darstellung aus der Feder bester Kenner geboten.

Astrophysik

3., neubearb. Aufl. von Schreiners Populärer Astrophysik. Von K. Graff. Mit 254 Tafeln und 17 Figuren. Geh. M. 12.–, geb. M. 15.60

Das Werk bietet in der Neuauflage eine auch dem gebildeten Laien zugängliche Einführung in die neuesten außerordentlichen Fortschritte der astrophysikalischen Forschung und entwirft ein vollständiges Bild des Kosmos, der Sonne, der Planeten, der Fixsterne und Nebelflecke, wie es sich darnach darstellt.

Führer durch unsere Vogelwelt

Von B. Hoffmann. 2., verm. u. verb. Aufl. Mit zahlr. Notenbildern, Vogelliedern u. Bildschmuck. Geb. M. 6.80. II. Teil: Vom Bau und Leben des Vogels. [Erscheint rechtzeitig vor Weihnachten 1922.]

Teubners Naturwissenschaftliche Bibliothek

U. a. gehören zur Sammlung: **Große Physiker.** Von Joh. Keferstein. • **Physikalisches Experimentierbuch.** Von H. Rebenstorff. In 2 Teilen. • **Chemisches Experimentierbuch.** Von K. Scheid. In 2 Teilen. • **Geologisches Wanderbuch.** Von K. G. Volk. In 2 Teilen. • **Geographisches Wanderbuch.** Von A. Berg. 2. Aufl. • **Große Biologen.** Von W. Mayr. • **Biologisches Experimentierbuch.** Von C. Schäffer.

Mathematisch-Physikalische Bibliothek

Hrsg. von W. Lietzmann und A. Witting. Jeder Band M. 1.–

Neu erschienen: **Einführung in die Trigonometrie.** Von A. Witting. (Bd. 43.) **Abgekürzte Rechnung.** Von A. Witting. (Bd. 47.) **Funktionen, Schaubilder, Funktionstafeln.** Von A. Witting. (Bd. 48.) **Mathematik und Biologie.** Von M. Schips. (Bd. 42.) **Die mathematischen Grundlagen der Lebensversicherung.** Von H. Schütze. (Bd. 46.) **Atom- und Quantentheorie.** Von P. Kirchberger. (Bd. 44.)

Unter der Presse: **Trugschlüsse.** Von W. Lietzmann. (Bd. 50.) **Wie man einstens rechnete.** Von E. Fettweis. (Bd. 49.) **Ebene Geometrie.** Von B. Kerst.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

ND24-11-66

ML
1705
I89
Istel, Edgar
Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart
2. Aufl.

Music

ML
1705
I89
1074327(19,881)
Istel, Edgar
Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart.

Anfragen ist Rückporto beizufügen

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 11 01 09 009 8